
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04510 1177



ÉMILE GENEST

L'OPÉRA

Connu et inconnu

ÉDITION ILLUSTRÉE DE 10 GRAVURES HORS TEXTE
ET SUIVIE D'UN
INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS DANS L'OUVRAGE
AVEC NOTES EXPLICATIVES



PARIS
E. DE BOCCARD, ÉDITEUR
1, RUE DE MÉDICIS, 1

1920

L'OPÉRA

Connu et Inconnu

DU MÊME AUTEUR

Proverbes et Dictons ; illustrations en couleur de Benjamin Rabier (*épuisé*).

Les Miettes du Passé ; édition ornée de nombreuses vignettes. Librairie Hachette, (fonds Hetzel).

EN PRÉPARATION

La Maison de Molière, *connue et inconnue*.

Où Est-ce donc ? Recueil alphabétique de plus de 10.000 citations employées dans le langage courant.

En Feuilletant les Tragiques et Comiques.

EMILE GENEST

L'OPÉRA

Connu et Inconnu



PARIS
E. DE BOCCARD, ÉDITEUR
Ancienne Librairie Fontemoing et Cie
1, RUE DE MÉDICIS, 1
1920

L'OPÉRA

connu et inconnu

L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

Aperçu historique.

Si la littérature, la poésie, voire même la comédie et la chanson françaises peuvent se flatter de remonter à une époque lointaine en notre beau pays, il n'en est pas de même du drame lyrique et de l'opéra dont les origines sont beaucoup plus récentes.

Le drame lyrique, connu depuis longtemps en Italie, n'avait pas encore franchi les Alpes pour venir jusqu'à nous, lorsque le poète Antoine de Baïf, qui appartenait à l'une des plus illustres familles du XVI[e] siècle, visita la patrie de Dante et de Pétrarque.

Bien lui en prit, et pour lui et pour nous, car de cette magnifique contrée,

Rapportant dans son cœur un rayon de soleil,

il rapportait en même temps l'idée de nationaliser en France le genre lyrique ; il en avait goûté le charme dans la péninsule et notamment à Venise, où se concentraient alors tous les luxes et tous les arts.

Érudit autant que dilettante, et possédant en outre ce qui fait le « nerf de la guerre... artistique », une jolie fortune, Antoine de Baïf put réaliser son projet, résultat que, sans ressources, il n'aurait certainement jamais obtenu ; car sans argent, l'art, comme la vertu « est un meuble inutile » et encombrant.

En sa qualité d'auteur et de poète, Baïf se mit à faire des adaptations ; il offrit à ses invités des représentations dans une maison qu'il possédait au faubourg Saint-Marceau. Comme il était bien vu de la Cour, celle-ci fut conviée, ayant à sa tête le souverain ; Charles IX, d'abord, puis Henri III. Malheureusement les troubles de la Ligue dirigèrent la pensée des rois, des seigneurs, des grandes dames et des poètes d'un

tout autre côté. La diversion n'était pas heureuse ; il n'y en eut pas moins diversion.

Mais l'élan était donné ; le temps ayant permis au calme de renaître et aux esprits de se rasséréner, l'idée se trouvait avoir germé tout doucement, prête à porter ses fruits.

Ainsi, le cardinal Mazarin, Italien d'origine, Français de cœur, puisque naturalisé, et premier ministre de France, trouva le terrain préparé pour donner libre cours à sa passion musicale sans oublier la mère patrie. Il n'hésita pas à faire venir d'Italie une œuvre théâtrale qui y avait beaucoup de succès, un mélodrame en cinq actes dû à la plume de Jules Strozzi, et portant le titre alléchant de *La Festa teatrale della Finta Pazza*. Comme c'était un mélodrame, les personnages y parlaient et chantaient ; et comme il s'agissait d'une fête (La Festa), on y dansait ainsi qu'on a coutume dans les joyeuses réunions. Ces danses, habilement glissées parmi les intermèdes de l'action, se décoraient du nom de ballet ; au milieu, pour que la joie fût portée à son comble, figuraient ours, autruches et perroquets. Une semblable exhibition animale répondait-elle bien aux principes essentiels de l'art? Ceux qui assistaient à ce défilé de planti-

grades et de volatiles eurent la discrétion de ne pas transmettre leur appréciation à la postérité. Toujours est-il que cela devait être réussi de tous points pour atteindre le but visé : distraire le Roi, alors âgé de sept ans. Car cet événement se passait à la fin de l'an de grâce 1645, le 24 décembre, dans la salle du Petit-Bourbon, en présence de Louis XIV, à l'intention duquel la fête avait été préparée et exécutée.

Qui sait? N'est-ce pas en amusant le petit roi avec ces spectacles agrémentés d'animaux et en offrant à l'enfant un théâtre attrayant pour son âge, que Mazarin fit éclore dans sa jeune tête le goût des lettres et des arts? Ce goût se développa dans le cerveau de celui qui devint plus tard le Grand Roi, protecteur des poètes et des artistes. Ceux-ci en retour, tout en étant prodigues d'adulations et de louanges, produisirent chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre et récompensèrent largement Louis XIV de ses encouragements puisqu'ils baptisèrent de son nom le siècle pendant lequel ils avaient travaillé pour sa gloire.

Nous pouvons donc donner un bravo de reconnaissance à ce souvenir et nous écrier : *Viva il cardinale Giulio Mazarini !*

L'exemple venu de si haut, d'un Premier Mi-

nistre, prêtre et cardinal, engagea l'année suivante un autre prêtre, commensal d'un autre cardinal, à suivre la voie si bien tracée. L'abbé de Mailly, maître de chapelle d'Alessandro Bichi, cardinal-archevêque de Carpentras, fit représenter en février 1646, dans le palais archiépiscopal de Son Eminence une tragédie lyrique : *Akébar roi du Mogol*. L'œuvre était créée sur la terre de France, dans la langue du pays.

En 1647, un autre opéra italien, *Orfeo e Euridice*, dont le sujet fut traité plus tard par Glück (on sait avec quel bonheur), déployait une mise en scène d'un luxe surprenant pour l'époque ; on voyait des changements de décorations ravissant les regards et intriguant l'esprit des spectateurs. Le jeu compliqué des machines avait un côté séduisant qu'accentuait la magnificence des toilettes et des costumes.

Cet ensemble constitua pour *Orfeo e Euridice* un grand élément de succès qui suggéra la pensée de faire des opéras français d'une façon continue.

La série commence en 1650 avec une tragédie en cinq actes de Pierre Corneille, tout simplement. (On aurait pu s'adresser plus mal.) Tragédie, parce que l'œuvre est écrite en vers et traite

un sujet tragique, mais opéra devenue parce que destinée à être mise en musique. Corneille, dans la préface de cette tragédie-opéra, — *Andromède*, — donne des indications précises sur la façon dont il comprenait la composition, l'interprétation et l'agencement d'un ouvrage lyrique. Peut-être n'est-il pas sans intérêt de mettre sous les yeux du lecteur la partie de cette préface traitant le sujet qui nous occupe :

« Vous y trouverez (dans la tragédie d'Andro-« mède), dit Corneille, cet ordre gardé dans les « changements de théâtre, que chaque acte aussi « bien que le prologue a sa décoration particu-« lière, et du moins une machine volante, avec « un concert de musique que je n'ai employé « qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tan-« dis que leurs yeux sont arrêtés à voir descen-« dre ou remonter une machine, ou s'attachent « à quelque chose qui les empêche de prêter « attention à ce que pourraient dire les acteurs, « comme fait le combat de Persée contre le mons-« tre ; mais je me suis bien gardé de faire rien « chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la « pièce, parce que communément, les paroles qui « se chantent étant mal entendues des auditeurs, « pour la confusion qu'y apporte la diversité des

« voix qui les prononcent ensemble, elles auraient « fait une grande obscurité dans le corps de « l'ouvrage, si elles avaient eu à les instruire de « quelque chose qui fût important.

« Il n'en va pas de même des machines, qui ne « sont pas dans cette tragédie comme des agen- « cements détachés ; elles en font en quelque « sorte le nœud et le dénoûment, et y sont si « nécessaires, que vous n'en sauriez retrancher « aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édi- « fice. J'ai été assez heureux à les inventer et à « leur donner place dans la tissure de ce poème ; « mais faut-il que j'avoue que le sieur Torelli « s'est surmonté lui-même à en exécuter les « dessins, et qu'il a eu des inventions admirables « pour les faire agir à propos. »

Le grand Corneille savait rendre équitable justice à ses collaborateurs ; tout en n'oubliant pas de s'attribuer la part légitime qui lui revenait, non seulement dans le poème, mais encore dans l'invention aussi bien que dans la préparation de la décoration et de la mise en scène, il reconnaissait loyalement l'appoint appréciable que lui apportaient dessinateurs, peintres et costumiers.

La mise en scène d'*Andromède* fut fastueuse :

mais, dans la crainte sans doute que le public, peu habitué aux manifestations artistiques de ce genre plus spécialement réservées aux yeux qu'à l'esprit, n'éprouvât un éblouissement funeste, le grand poète, homme de précaution, prenait soin dès le prologue de tenir en garde les spectateurs. A cet effet, il recourt à la voix de Melpomène, muse de la tragédie, qu'il fait parler en ces termes au Soleil :

Arrête un peu ta course impétueuse :
Mon théâtre, Soleil, mérite bien tes yeux :
Tu ne vis jamais en ces lieux
De pompe plus majestueuse.
J'ai réuni pour la faire admirer
Tout ce qu'ont de plus beau la France et l'Italie.
De tous leurs arts mes sœurs l'ont embellie,
Prête-moi tes rayons pour la mieux éclairer.

S'adressait-il réellement au « Flambeau de l'Univers », ou bien plutôt au Roi-Soleil, dont il voulait captiver l'attention ; peu importe, il promettait monts et merveilles aux spectateurs.

Eh bien ! malgré ce sage et prudent avertissement, la surprise n'en fut pas moindre et les applaudissements n'en retentirent pas moins sonores et éclatants.

La splendeur de la mise en scène, l'élégance des ballets et la grâce des ballerines ne pouvaient absorber en entier le célèbre auteur du *Cid* qui d'ailleurs n'avait pas choisi un sujet de toute gaîté en jetant son dévolu sur l'histoire de la touchante et malheureuse Andromède ; il glissait de temps à autre au milieu de ses cinq actes des réflexions morales et philosophiques, légers papillons noirs aux ailes fines et transparentes qui s'évanouissaient promptement pour laisser réapparaître les jeux, les grâces et les ris, rendus, par le contraste, plus désirables et plus charmants.

Isaac Benserade, un aimable auteur d'agréables sonnets et de célèbres rondeaux, écrivit l'année suivante (1651) un ballet, *Cassandre*, dont la réussite contribua à implanter en France l'opéra, comme chacun sait, inséparable du ballet.

Quand je dis inséparable ;...

Pour peu qu'on ait de sens, ou d'érudition,
On sait que chaque règle a son exception ;

or, celle-ci eut son exception par un opéra exclusivement chanté, et dépourvu de toute agrémentation de danses et machineries. Le sujet en

était une pastorale imaginée par l'abbé Perrin, introducteur des ambassadeurs près de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, pastorale sur laquelle le surintendant de la musique de la reine-mère, Cambert, écrivit une agréable partition. Cette fois le premier opéra français dû exclusivement à des auteurs français avait pris naissance à Issy, chez M. de la Haye, en 1659, sous le titre de *La Pastorale en musique* ou l'*Opéra d'Issy*.

Ne nous hâtons pas de crier victoire pour nos compatriotes musiciens. Le brave Cambert ne vit en effet briller son étoile qu'en l'espace de quelques années, pour assister à son éclipse à la suite des intrigues de l'italien Lulli. Celui-ci remuant, intelligent, souple, insinuant, et paraît-il, peu scrupuleux, sut se faufiler et finalement s'imposer lui et ses œuvres à la sympathie royale. Il fut puissamment aidé par l'excellence des livrets fournis par Quinault dont le talent, pour n'être pas irréprochable, ne motivait pas, loin de là, l'injuste distique de Boileau :

> Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
> La raison dit Virgile et la rime Quinault.

Si le librettiste de Lulli n'était pas sans défaut,

il ne manquait pas d'un certain mérite; le succès de *Phaëton*, d'*Atys* et surtout d'*Armide* le prouve surabondamment. Et Boileau lui-même, qui, sur le tard, regretta les deux vers échappés à sa plume en un moment de méchante humeur, n'hésiterait pas à réhabiliter aujourd'hui le poète Quinault et à proclamer avec nous que par ses excellents poèmes commencèrent la splendeur et la gloire de l'opéra français.

Les continuateurs de Lulli ne cherchèrent pas à modifier sa manière, dont ils maintinrent scrupuleusement la tradition. Rameau, commençant d'abandonner les sentiers battus, apporta d'heureuses modifications provoquées par son génie dramatique. Il faut attendre l'arrivée en 1774 d'un compositeur allemand, Gluck, pour assister à la rénovation réelle de notre opéra français : cette rénovation n'obtint pas l'agrément des maestri italiens et provoqua la fameuse querelle des Gluckistes et des Piccinistes, du nom des deux chefs d'école, Gluck et Piccini. Il est curieux de remarquer en passant que ce sont des étrangers qui venaient en France prendre leurs inspirations, s'y implantaient pour s'y naturaliser à proprement parler, en francisant leur méthode et leur manière, si

bien que leurs œuvres devenaient des œuvres purement françaises et ne s'appelaient que des opéras français. Ces influences sont indéniables quand on pense qu'elles sont dues aux Gluck, aux Spontini, aux Cherubini, aux Donizetti, aux Rossini, aux Meyerbeer, aux Verdi, et tutti quanti, dont l'énumération serait trop longue, mais parmi lesquels nous n'avons garde d'omettre le nom de Richard Wagner. La liste des compositeurs exclusivement français doit être mise en présence de la première et contient entre autres noms illustres ceux de Rameau, Campra, Lesueur, Méhul, Boïeldieu, Auber, Halévy, Herold, Gounod, Ambroise Thomas, Bizet et Massenet pour ne citer que les disparus.

En somme, s'il n'y a pas eu d'école française proprement dite, les novateurs et les réformateurs de nationalité étrangère ont d'abord exercé en France ; c'est la France qui a profité d'eux au détriment, ou tout au moins à l'exclusion de leur pays natal, en devenant leur patrie d'adoption artistique.

*
* *

Ses différents noms. Ses emplacements successifs.

Nous avons vu comment l'opéra avait chez nous pris naissance, comment il s'était développé progressivement et sous quelles influences ; sachons où et dans quelles conditions furent accueillies et représentées les œuvres lyriques.

L'abbé Perrin, dont il est question plus haut à propos de la représentation à Issy du premier opéra français, obtint le 10 novembre 1668 le privilège de fonder une *Académie de musique*, autorisation confirmée par lettres patentes du 28 juin 1669, lui concédant la direction de ladite Académie de musique « *pour y représenter et* « *chanter en public des opéras et représentations* « *en musique et en vers françois* ».

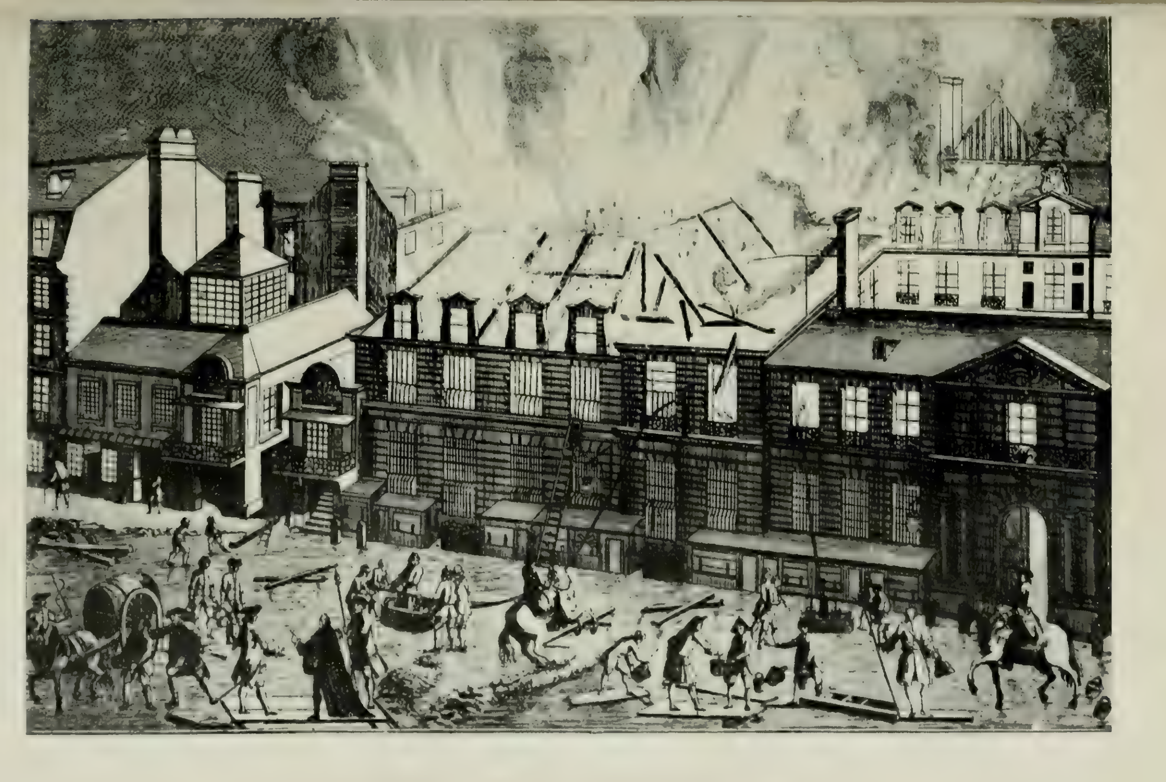
La création de l'Opéra, qui prit le nom officiel d'*Académie royale de musique et de danse*, part de cette date (1669) dont le millésime se lisait jusqu'à 1915 en tête des affiches placardées autour du monument Garnier et sur les colonnes de théâtre.

Les opéras et ballets avaient toujours été exé-

1. Voir la nomenclature à la fin du volume, page 301.

cutés dans les châteaux de riches seigneurs ou d'opulents financiers et dans les palais royaux, à intervalles plus ou moins éloignés. L'abbé Perrin, auquel était adjoint le compositeur Cambert, comme directeur, songea à utiliser un jeu de paume pour le convertir en théâtre. Le jeu de paume, dit de La Bouteille, situé rue des Fossés-de-Nesle, depuis rue Mazarine, non loin du passage du Pont-Neuf et de la rue Guénégaud, lui parut remplir les conditions désirables ; il le fit transformer en salle de spectacle, inaugurée le 19 mars 1671, sur l'emplacement de la maison qui porte actuellement le n° 42 rue Mazarine et le n° 43 rue de Seine.

Lulli supplanta rapidement et du même coup Cambert et l'abbé Perrin comme seul et unique directeur, par ordre du roi qui fit cesser, le 30 mars 1672, les représentations de l'Opéra dans la salle de la rue Mazarine. Le voisinage du Luxembourg lui plaisant davantage que celui du Pont-Neuf, Lulli avisa un autre jeu de paume, celui du Bel Air, rue de Vaugirard, y fit élever un théâtre, et le 15 novembre 1672, une pastorale en trois actes et un prologue, paroles de Molière, Benserade, Périgny et Quinault, musique de Desbrosses et Lulli, intitulée *Les*



Ancien Palais Cardinal (Cour des Fontaines)

Théâtre du Palais-Royal (1re salle) affecté à l'Opéra du 15 juin 1673 au 6 avril 1763.

Incendie du 6 avril 1763.

Fêtes de l'Amour et Bacchus, faisait sa brillante apparition pour céder peu après la place à *Cadmus* et à *Alceste*, deux opéras de Quinault et Lulli.

Lulli, qui songeait constamment à progresser en améliorant son théâtre, rêvait de le rapprocher du centre de Paris, trouvant déjà à cette époque que le Luxembourg était dans un quartier lointain peu propre à attirer la foule. La mort de Molière survenue le 17 février 1673 rendait disponible le théâtre que, dans l'aile droite du Palais Royal, alors Palais Cardinal, le grand ministre Richelieu avait en 1637 donné l'ordre de construire sur l'emplacement de la cour des Fontaines ; cette salle portait le titre de théâtre du Palais-Royal. On permit à Lulli d'en prendre possession, ce qu'il fit incontinent en y installant définitivement le 15 juin 1673 l'Académie royale de Musique. Dans cette salle furent donnés à la fin de 1715 les premiers bals de l'Opéra momentanément réapparus au début de l'année 1914, après un long sommeil.

L'opéra fut de plus en plus à la mode, le succès alla toujours grandissant. Louis XIV l'honorait d'une faveur toute particulière. Cela n'empêchait pas les critiques et les plaisanteries que

La Fontaine traduisit un jour dans la forme poétique :

Des machines d'abord le surprenant spectacle
Eblouit le bourgeois et fit crier miracle ;
Mais la seconde fois, il ne s'y pressa plus ;
Il aima mieux *le Cid*, *Horace*, *Héraclius*.
Aussi de ces objets l'âme n'est point émue,
Et même rarement ils contentent la vue.
Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets ;
Souvent au plus beau char le contrepoids résiste ;
Un dieu pend à la corde et crie au machiniste ;
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.

La satire était-elle juste et méritée ? Le fonctionnement des machines et l'exécution des changements à vue n'étaient-ils pas toujours irréprochables ? C'est possible ; dans tous les cas et malgré de légers accrocs faits à la mise en scène, l'Opéra n'en continua pas moins sa triomphante carrière, laissant pour compte aux mécontents et aux grincheux leurs plaintes et leurs diatribes. Au surplus, Lulli n'en avait cure, leur opposant le plus absolu dédain. Sa réussite persistante le lui permettait car la bonne fortune ne l'abandonna qu'au jour de son

décès en 1687. Avec lui la chance a paru s'évanouir pour son théâtre.

La gestion de l'Opéra passe le 27 juin à son gendre Francine qui, sept ans après (le 7 octobre 1704) cède son privilège au payeur de rentes Guyenet. Celui-ci ne réussit pas mieux que son prédécesseur et meurt le 20 août 1712.

La haute régie du théâtre est confiée au duc d'Antin qui donne rapidement sa démission. Plusieurs directeurs successifs, malheureux ou malhabiles, ne prospèrent pas plus les uns que les autres. Pour comble de malheur, un matin du 6 avril 1763, tout à coup le feu prend au théâtre édifié par Richelieu.

L'Académie royale de musique et de danse y avait séjourné sans entraves, d'une façon continue et régulière, pendant un siècle, à dix années près.

Où aller à présent ?...

Aux Tuileries existait le théâtre des Machines. Dans l'aile construite entre le pavillon de Marsan et le pavillon central avait été établie une salle de spectacle.

Après avoir servi à des fêtes lors du mariage de Louis XIV et pendant l'enfance de Louis XV, cette salle fut occupée par Servandoni, qui y

fit représenter, de 1738 à 1754, des pantomimes ou *spectacles en machines*. C'est ce qui la fit désigner sous le nom de *Salle des Machines*.

L'architecte Soufflot la répara en toute hâte et mit l'emplacement de la scène en état de recevoir chanteurs et décors, si bien qu'avec *Castor et Pollux* de Rameau l'inauguration se fit le 24 janvier 1764, neuf mois après l'incendie. Là encore des critiques s'élevèrent. Quand ne critique-t-on pas? et que ne critique-t-on pas? Cette fois on s'en prit à l'acoustique que l'on jugea défectueuse; on trouvait la salle un peu sourde. « Elle est bien heureuse ! » dit un spectateur à l'esprit facile. Cela n'arrêta pas la vogue de l'opéra de plus en plus entré dans les mœurs.

On ne voulut cependant pas que l'Académie royale de Musique restât de la sorte en camp volant; on se préoccupa de lui donner un gîte bien à elle et pour lequel elle ne dût rien à personne. L'architecte Moreau se chargea de lui préparer ce gîte qu'il mit six ans à parachever. L'emplacement était à peu près le même que celui de l'ancienne salle; l'entrée donnait sur la place du Palais-Royal; l'ouverture en eut lieu le 26 janvier 1770.

La salle fut généralement appréciée; malheu-

reusement le feu vint encore exercer sur celle-là son œuvre dévastatrice le 8 juin 1781 ; chassé de nouveau, l'opéra se réfugia du 11 août au 27 octobre de la même année rue Bergère, dans la salle des Menus Plaisirs du Roi, et poursuivit tant bien que mal ses représentations, plutôt mal que bien eu égard à l'exiguïté de la scène et de la salle.

Pendant ce temps s'éleva sur les terrains occupés par le magasin de l'opéra, boulevard Saint-Martin, le théâtre de la Porte Saint-Martin dont la construction fut menée tambour battant ou à la baguette, comme il vous plaira de l'entendre.

L'architecte Lenoir ne mit que soixante-cinq jours, — vous avez bien lu, soixante-cinq jours — à le construire, l'aménager et le rendre propre à sa destination. On pourrait à bon droit être surpris de cette rapidité et de l'accomplissement d'un pareil tour de force, car c'en était un véritable. C'est qu'une femme, et une reine ! avait passé par là. La reine en question était la reine Marie-Antoinette qui raffolait de son opéra. Elle avait une peur horrible d'être longtemps privée de sa distraction favorite, et coûte que coûte, il fallait assurer au plus tôt le passe-temps privilégié de la belle et royale cliente. « Écoutez-moi bien,

dit-elle à l'architecte Lenoir, si le 31 octobre (on était alors à la fin d'août), j'ai la clef de ma loge, le cordon de Saint-Michel vous sera remis en échange. » Quelle prouesse ne ferait-on pas pour condescendre au désir d'une femme, et d'une femme reine de France ! et pour obtenir par surcroît le cordon de l'ordre de Saint-Michel ! Cette prouesse Lenoir l'accomplit ; la reine tint sa promesse comme il avait tenu la sienne ; au jour dit la reine avait sa clef, l'architecte eut son cordon.

Pour être mélomane, Marie-Antoinette n'était pas égoïste et voulut que son bon peuple de Paris profitât, même avant elle, de la nouvelle construction de l'Opéra. Elle ordonna qu'une représentation gratuite fût organisée et qu'on introduisît dans la salle le plus grand nombre de spectateurs possible. Ses instructions furent ponctuellement suivies ; les braves Parisiens, de tous temps amateurs de spectacles gratuits, s'entassèrent comme harengs en caque ; la salle bondée du sol aux combles résista victorieusement bien qu'avec un léger fléchissement ; était-ce du côté cour? était-ce du côté jardin ? peu importe ; là n'est pas l'intérêt. Le point capital, l'essentiel fut que Lenoir put constater



Théâtre de la Porte-Saint-Martin, affecté à l'Opéra du 31 octobre 1781 à juillet 1794.

(Vue des Boulevards et Portes Saint-Martin et Saint-Denis).

que sa construction était désormais à toute épreuve ; l'expérience avait été faite *in anima vili ;* c'était sans doute ce que voulait la prudente Autrichienne ; le lendemain avec toute la cour elle jouissait en pleine sécurité d'une belle et fastueuse soirée dont elle avait donné la primeur à ses fidèles sujets.

Voilà dans quelles conditions le théâtre de la Porte Saint-Martin eut l'honneur d'accueillir *l'Académie royale de musique.* Mais la révolution survenue, le nom qu'elle avait porté depuis sa création en 1669 fut changé le 22 juin 1791 en celui plus court et moins solennel de *Théâtre de l'Opéra.* A l'Académie royale succédait l'Opéra national. N'était-ce pas logique ? Le temple de l'Art ne doit-il pas arborer l'étiquette gouvernementale ? On verra par la suite qu'il en fut constamment ainsi décidé.

Mlle Montansier, directrice de théâtres, sans grand talent, sans grand savoir, mais ayant beaucoup de savoir-faire, possédait une salle de spectacle, rue de la Loi (rue de Richelieu), en face la Bibliothèque Nationale, sur l'emplacement actuel du square Louvois. La salle, qui lui appartenait en toute propriété puisqu'elle l'avait érigée de ses deniers, fut mise sous

séquestre parce que Mlle Montansier avait été, devant le Conseil général de la Commune, l'objet d'une dénonciation en règle pour ses anciennes relations avec la Cour (il n'était pas bon « d'être bien en cour » sous la période révolutionnaire) ; son théâtre, déclaré propriété nationale, reçut l'Opéra qui abandonnait la Porte Saint-Martin, construite cependant à son intention.

La nouvelle salle inaugurée le 26 juillet 1794, la veille du 9 thermidor, s'appela d'abord *Théâtre des Arts* (le 20 thermidor an II, 7 août 1794) pour prendre un peu plus tard, le 28 février 1797, la dénomination de *Théâtre de la République et des Arts*. On y fut assis au parterre.

A partir de 1803, le mot République disparaît radicalement de tout document officiel ! On le raie sur tous les monuments, dont les théâtres. L'Opéra suit le sort commun. A l'avènement de Napoléon Ier, il reconquiert son ancien titre avec la modification inévitable d'Académie *impériale* de Musique. En 1814 (5 avril), *royale* remplace *impériale* qui remplace *royale* aux Cent jours, le 21 mars 1815, et redevient *royale* à la Restauration, du 9 juillet 1815 jusqu'à la révolution de février 1848, qui baptisa l'Opéra : *Théâtre de la Nation*.

L'assassinat du duc de Berry, le 13 février 1820, eut pour conséquence la destruction du théâtre de la place Louvois, l'archevêque de Paris n'ayant consenti à donner les derniers sacrements à la victime de Louvel qu'à la condition de voir disparaître le théâtre.

L'Opéra émigre alors salle Favart du 19 août 1820 au 11 mai 1821, puis rue Le Peletier le 16 août 1821, sur l'emplacement de l'hôtel Choiseul.

Après la révolution de 1830, l'Opéra, soumis à l'autorité du ministre de l'Intérieur, devient une entreprise particulière avec le Dr Véron.

Sous le second empire, au 2 décembre 1852, l'Opéra reprend son titre d'*Académie impériale de musique*. Nestor Roqueplan qui en était administrateur depuis 1847 donne sa démission le 1er juillet 1854. Quelques jours après, l'Opéra passe dans les attributions du ministre de la Maison de l'Empereur pour être régi par la liste civile.

En 1866, un décret du 22 mars proclame la liberté des théâtres. M. Emile Perrin, exerçant depuis le 20 décembre 1862 comme directeur responsable, dut déposer un cautionnement de 500.000 francs, mais reçoit une subvention de

820.000 francs, non compris 100.000 francs à lui versés sur la cassette particulière de l'Empereur. On sait avec quelle habileté et quel bonheur il administra, jusqu'à sa démission donnée au lendemain de la révolution du 4 septembre 1870.

Encore un incendie, survenu dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873, après une représentation d'*Hamlet*, d'Ambroise Thomas, et l'Opéra se réfugie le 14 janvier 1874 salle Ventadour, où florissait le théâtre Italien dont les représentations alternèrent avec les françaises jusqu'au 31 décembre. Le 5 janvier 1875 avait lieu l'inauguration du monument Charles Garnier.

Ce monument se dresse sur une des plus belles places de Paris, la place de l'Opéra, et occupe un vaste quadrilatère formé par les rues Auber, Scribe, Glück et Halévy.

Sur la frise de l'entablement on lit ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. L'usage n'en a pas moins prévalu dans le public d'appeler OPÉRA notre grand théâtre national de musique et de danse, notre première scène lyrique.

LE MONUMENT ACTUEL

Extérieur.

L'idée ne me viendra pas de vous offrir une description détaillée du monument extérieur, d'abord parce qu'il est très connu et a été reproduit sous mille aspects en tous pays ; ensuite les manuels racontant Paris lui ont fait une place d'honneur ; enfin nous serions entraînés beaucoup trop loin et sortirions du cadre que nous nous sommes tracé, voulant parler surtout de ce qui est peu ou point connu du public.

Il n'est cependant pas permis de prononcer le mot Opéra sans dire quelques mots de la partie architecturale et d'en signaler les morceaux les plus célèbres.

Rappelons que ce splendide monument, dû au célèbre architecte Garnier, a été commencé en 1861 pour n'être terminé qu'à la fin de 1871. Par ses dimensions et sa splendeur il peut riva-

liser avec les plus grands théâtres du monde ; il a coûté près de quarante millions de francs, et encore certaines parties n'en sont pas complètement terminées, tel le pavillon du côté gauche de la grande façade au coin de la rue Auber et de la rue Scribe.

Ce pavillon était réservé à l'origine au service particulier du chef de l'État, l'Empereur, à l'époque de la construction. Une élégante rampe double, rappelant l'escalier en fer à cheval de la Cour des Adieux à Fontainebleau, était destinée aux équipages de la Cour. On devait descendre à couvert dans la rotonde que l'on traverse actuellement pour se rendre à la Bibliothèque et au Musée dont nous vous entretiendrons à la fin du présent volume.

A la base de cette double rampe a été récemment érigé le buste de Charles Garnier, qui, tout rutilant d'or, se détache éclatant sur le sombre de la pierre.

La façade principale offre un magnique coup d'œil, quand on arrive par l'avenue de l'Opéra. On aperçoit de loin la coupole couronnant la salle et précédant un immense fronton triangulaire surmonté d'un grandiose Apollon tenant une lyre ; assises auprès de lui la Danse et la

Musique ; un peu plus loin, de chaque côté, deux Pégases se cabrant.

En approchant, on gravit quelques marches que l'on aurait voulu plus nombreuses pour accuser au monument plus de relief et en avantager la perspective.

Sept arcades perçant le soubassement donnent accès à un premier vestibule extérieur couvert. En avant des marches, sur le grand palier qui s'étale dans toute la longueur de l'édifice, quatre groupes, *l'Harmonie*, *La Musique Instrumentale*, la fameuse *Danse* de Carpeaux, dont l'apparition déchaîna bien des colères et fit couler des flots d'encre dont une partie vint éclabousser la blancheur de son marbre ; et *le Drame Lyrique*. Ces groupes sont séparés par des statues personnifiant l'*Idylle*, la *Cantate*, le *Chant* et le *Drame*. Bach, Cimarosa, Haydn et Pergolèse dominent ces statues dans des médaillons arrondis. Une élégante colonnade corinthienne distingue le premier étage où se voient sept baies à balcons. Au-dessus s'alignent des cartouches avec bustes des compositeurs les plus célèbres. Un magnifique attique formé de masques de théâtre termine la façade. Les Muses et les Renommées accompagnées de la Poésie et de la

Musique ornent les deux angles de leur masse imposante et majestueuse. Sur le tout, plane l'Apollon dont nous avons parlé.

Les façades latérales ne présentent aucune particularité à retenir, sauf les pavillons situés, l'un au coin de la rue Auber, après le bureau de location, et dont il a été parlé à la page 26 ; l'autre sur la rue Halévy ; de ce dernier côté accèdent les voitures pour les spectateurs qui désirent descendre à couvert. Par derrière, l'administration, dont la magistrale porte d'entrée donne sur le boulevard Haussmann.

Intérieur.

L'escalier.

Plusieurs portes à tambour permettent de pénétrer à l'intérieur du monument. Un vestibule large, vaste, élevé, prépare déjà par son aspect grandiose aux merveilles qui vous sont réservées. Rameau, Glück, Hændel et Lulli président, tranquillement assis, à l'entrée des arrivants. Ceux-ci montent plusieurs marches et par l'une des trois baies du vestibule approchent des contrôles placés à droite et à gauche,

pour se trouver en face du grand escalier. Là, on s'arrête forcément, saisi par la surprise et l'admiration ; l'aspect est de toute beauté. On est ébloui, charmé par la richesse, le luxe, la grandeur ; rien ne se heurte, tant les combinaisons sont heureusement trouvées et harmonieuses. Tout le détail architectural qui entoure et couronne cet ensemble en fait un des plus précieux qui puisse être exposé à la vue des amateurs et des dilettanti. Les marbres blancs, les marbres rouges, l'onyx se partagent les marches, la main courante et les colonnes produisent un effet magique dont on ne peut rendre un compte exact ni par le récit, ni par le dessin, ni par la peinture. Il est nécessaire de l'avoir vu et revu, de l'avoir contemplé à loisir, et pendant la représentation quand personne n'en masque aucune partie, et à la fin du spectacle, lorsque les femmes en somptueuses toilettes, sous le feu des lumières et des milliers de girandoles, ajoutent encore à la splendeur du cadre leur note de richesse et d'élégance.

La cage, ou pour mieux dire, l'écrin de ce bijou d'escalier va du plancher au troisième balcon ; à chaque étage et tout autour avancent des balcons où l'on peut venir s'accouder et assis-

ter au va-et-vient de la foule montant, descendant et circulant en tout sens pendant les entr'actes.

Le plafond est orné de fresques assez difficiles à voir, comme d'ailleurs toutes les peintures qu'on a la malencontreuse idée d'aller placer ainsi, dans le but inévitable d'offrir un torticolis aux curieux, visiteurs et artistes. Pour celles-là, c'est dommage qu'elles soient sacrifiées. Dues au pinceau de Pils, on en compte quatre, une à chacun des points cardinaux :

Le Triomphe d'Apollon [1]. — Le Dieu de la Poésie, des Arts et du Jour, le carquois sur l'épaule, est debout sur son char, traîné par quatre coursiers. Derrière lui brille le disque enflammé du Soleil. Au centre, une femme ailée planant au-dessus d'Apollon le couronne de la main gauche, et tient de l'autre la trompette. A droite, une pythonisse vêtue d'une draperie bleu foncé, la main droite au front, d'un geste inspiré, tient le livre du destin ouvert sur ses genoux. A ses pieds, les masques tragique et comique. A son côté, fume le trépied de Delphes, près duquel se dresse le serpent symbolique.

1. Les descriptions relatives aux œuvres d'art de l'Opéra énoncées au cours du présent volume proviennent en grande partie de l'ouvrage de Ch. Garnier ; *Le Nouve Opéra de Paris.*

Minerve combattant la force brutale devant l'Olympe réuni. — Dix-huit figures. A droite, une divinité ailée, drapée de jaune, couronne Minerve qui, personnifiant la lutte de l'intelligence contre la force matérielle, fait reculer Neptune armé de son trident. La déesse, la tête couverte du casque d'or, revêtue de la cuirasse aux écailles d'or, tient la branche d'olivier de la main droite et se couvre de l'égide de l'autre main. Un olivier est à ses pieds ; sur un des rameaux est perchée la chouette.

A côté de Neptune, Amphitrite apparaît au milieu des flots. Plus loin, s'enfuit un cheval-marin.

A gauche, Vulcain, son marteau à la main, est à côté de Vénus, debout, un miroir dans la main gauche. Près de Vénus, se jouent trois amours ; à sa gauche, l'Amour, debout, son carquois à ses pieds ; derrière lui, sur le char d'où la déesse vient de descendre, se tient le paon de Junon.

A gauche de Vulcain, un enfant tenant un casque ; au-dessous sont entassés armes, casques, boucliers et lances.

Au centre, entre Vénus et Minerve, Junon, à demi vêtue d'une draperie bleue, offre l'ambroi-

sie à un aigle. Mercure est assis, le caducée à la main.

Le Charme de la Musique. — Dix-huit figures. Au centre, Orphée, la tête radiée, charme les animaux en jouant d'un instrument à archet. Près de lui, une femme demi-nue, drapée de vert, s'appuie sur une urne, emblème des sources de l'harmonie.

Un tigre, un lion, se roulent aux pieds d'Orphée ; un paon écoute ; Cerbère à la triple tête et à la queue de dragon semble vouloir escalader le nuage sur lequel Orphée est assis.

A gauche, l'Amour, versant à boire à un faune, personnifie la musique bachique.

Une femme, aux côtés de laquelle est assis un faune tenant un chalumeau, représente la musique champêtre.

Derrière eux, un groupe de trois femmes demi-nues dansent en se tenant par la main : c'est la musique de danse.

A gauche, dans le lointain, deux nymphes dont l'une tient un tambour de basque.

A la gauche d'Orphée, des chevaliers armés s'avancent sur des chevaux bardés de fer ; l'un d'eux fait retentir la trompette ; d'autres le sui-

vent, déployant des étendards : l'ensemble figure la musique guerrière.

La Ville de Paris recevant le plan du nouvel Opéra. — Sept figures. A droite, la Ville de Paris nous apparaît sous les traits d'une femme revêtue de la cuirasse, drapée de violet et assise sur le vaisseau symbolique. Elle s'appuie de la main gauche sur un glaive nu, et, de l'autre main, semble accepter le plan qui lui est présenté.

Une femme demi-nue, la Seine, est couchée à ses pieds ; des fruits, des raisins, des fleurs symbolisent la fertilité des régions qu'elle arrose.

A gauche, la Peinture, vêtue d'une tunique blanche et d'un manteau de pourpre, tient d'une main la palette, et le pinceau de l'autre. Derrière elle objets d'art, armes, étendards. Au-dessus, une femme assise, un livre ouvert sur ses genoux, le bras droit appuyé sur une lyre, le masque tragique à ses pieds : elle personnifie l'alliance de la Poésie et de la Musique.

Plus à droite, une femme à demi-nue, la Sculpture, le marteau dans la main gauche, et dans l'autre la statuette d'or de *Venus victrix*, debout sur une sphère d'azur. A ses pieds sont

épars tapis, aiguières, armes ciselées, pièces d'orfèvrerie, porcelaines. Vers le centre, une femme, personnifiant l'Architecture, présente le plan du Nouvel Opéra à la Ville de Paris.

Au-dessus, le Génie des Beaux-arts, auprès de Pégase, élève son flambeau.

*
* *

Les escaliers allant aux divers étages sont nombreux et spacieux ; de même les couloirs offrent des dégagements plus que suffisants et de nature à écarter toute inquiétude même dans les esprits les plus timorés.

La rotonde des abonnés. — Le bassin de la Pythie

Si l'on pénètre dans l'Opéra par le pavillon de la rue Halévy, on se trouve dans une élégante rotonde, dite des abonnés ; on fera bien d'y séjourner quelques instants à la fin de la représentation. C'est de ce côté que descendent les grandes élégantes dont il est loisible d'apprécier de près et en connaisseur les toilettes et les diamants ; et cela en toute tranquillité et



Le grand escalier du Monument Garnier.

Voir la description détaillée pages 28 à 34.

non au hasard d'un passage rapide et hâtif.

Elles restent en effet quelque peu de temps à attendre que le groom ou le valet de pied soit allé à la recherche de leur équipage ; désormais, c'est l'automobile ! Avant ce progrès des temps modernes, c'était le véritable équipage aux beaux chevaux fringants et coquets avec le cocher à la belle livrée. Aujourd'hui, c'est le chauffeur ! Où sont les neiges d'antan ? Ne nous abandonnons pas à ces souvenirs qui menaceraient de devenir moroses et reprenons notre promenade. De la rotonde, nous nous dirigerons vers le grand escalier d'honneur. Mais auparavant jetons un coup d'œil sur un petit bassin placé sous ce grand escalier, entre les deux autres de moindre dimension qui y conduisent en descendant des contrôles. Ce petit bassin est une petite merveille ; un jet d'eau lance du milieu son eau cristalline ; derrière, une Pythie en bronze, assise sur un trépied, d'où le nom de *bassin de la Pythie*. Je vous recommande de ne pas l'oublier soit à l'entrée soit à la sortie des représentations. Vous le regretterez d'autant moins que vous aurez vu une chose charmante à laquelle peu de personnes songent à rendre visite.

Le Foyer du public.

Avant d'entrer dans la salle, montons jusqu'au premier étage, contournons les encorbellements du Grand Escalier et dirigeons-nous vers le *Foyer du public*. La voûte de l'avant-foyer qui le précède est ornée de mosaïques représentant *Psyché et Mercure*, *L'Aurore et Céphale*, *Orphée et Eurydice*, *Diane et Endymion*. Trois portes monumentales donnent accès au Foyer dont la magnificence surprend et fascine. Colonnes, lustres, candélabres, dorures, peintures forment un ensemble éblouissant et féerique que reflètent des glaces immenses. Dans le haut, Baudry a fait de magnifiques peintures, mais à une élévation telle qu'il est difficile de les bien voir et apprécier comme elles le méritent. Les instruments de musique plus particuliers aux diverses nations sont représentés dans des médaillons qui dominent glaces et portes. On y voit le triangle et la darabouka pour les sauvages ; le psaltérion, le sistre et la clochette pour l'Egypte ; le tambourin et la mandoline pour l'Italie ; la harpe pour l'Angleterre ; le tambour et le cornet pour

la France ; les castagnettes et la guitare pour l'Espagne ; l'orgue pour l'Allemagne ; le cor, la conque et la trompette pour l'ancienne Rome ; la lyre et la double flûte pour la Grèce antique et les cymbales pour la Perse.

Au-dessus de l'entablement, *Saül et David*, et *le Rêve de sainte Cécile* symbolisent la musique religieuse ; *L'Assaut*, ou *Tyrtée excitant les Spartiates au combat*, évoque la musique guerrière ; *Le jugement de Pâris* et *les Bergers* d'une part, d'autre part, *Apollon et Marsyas*, puis *Orphée et Eurydice* caractérisent la musique pastorale ; *Jupiter et les Corybantes* personnifient la danse virile ; *Orphée et les Ménades*, *Salomé et Hérode* figurent la danse féminine. Entre ces groupes, les fameuses et immenses Muses : *Melpomène*, *Erato*, *Cléo*, *Uranie*, *Euterpe*, *Calliope*, *Terpsichore* et *Thalie*. Pourquoi huit et pas neuf ? Pourquoi Polymnie, qui présidait à la Poésie lyrique, a-t-elle été omise ? Faute de pouvoir servir de pendant ou d'en avoir un probablement. Si les Dieux aiment le nombre impair, à en croire le dicton latin : *Numero Deus impare gaudet*, les peintres, les décorateurs, les ornemanistes n'ont pas toujours pour lui la même prédilection, gênés

qu'ils sont par les exigences de l'impérieuse symétrie.

Dans les courbures des voûtes extrêmes on aperçoit d'un côté *sur le Parnasse*, *les Grâces* et *les Muses* avec Apollon ; de l'autre *Homère* entouré des poètes et artistes de l'antiquité, peintres et sculpteurs. Au milieu du plafond, *la Mélodie et l'Harmonie* ; à droite et à gauche. *la Comédie* et *la Tragédie.*

Aux extrémités de la partie centrale du grand foyer existent deux salons octogones avec trois grands tympans et un plafond ovale.

La Glorification de l'Harmonie orne le plafond du salon de droite, les tympans reçoivent *la musique champêtre*, *la musique dramatique* et *la musique amoureuse.*

Du côté opposé *Le Zodiaque* pare le plafond ; et les tympans accueillent *Orphée et Eurydice*, *Apollon recevant la lyre*, et *Amphion.*

Puis viennent deux salons plus petits, plafonnés l'un par *les instruments à cordes*, l'autre par *les instruments à vent et à percussion.*

Sur toute la longueur du foyer et des salons s'étend *la loggia*, splendide galerie ouverte et couverte : sept grandes portes y donnent accès ; de là on domine ce carrefour merveilleux et mou-

vementé, que viennent former à la place de l'Opéra l'avenue de ce nom et les larges voies de la Paix et du Quatre-Septembre avec les grands boulevards. De cette loggia on a une vue amusante et imposante tout à la fois.

Les salons du glacier ; le buffet.

En rentrant dans le monument, prenons par la galerie qui longe la rue Halévy, nous y apprécierons douze panneaux, *les douze mois de l'année* par Georges Clairin, et arriverons à la rotonde réservée aux salons du glacier, vulgairement appelés *le buffet*.

La manufacture des Gobelins, chargée d'orner ce grand salon circulaire, y a envoyé huit panneaux de tapisserie, *le vin et les fruits*, *la chasse et la pêche*, la *pâtisserie*, *les glaces*, *le thé et le café*, sujets appropriés à sa destination.

En temps ordinaire, ce salon et la galerie qui y mène sont peu fréquentés ; par contre les soirs où les représentations commencent à six heures avec entr'acte d'une heure comme pour le *Crépuscule des dieux* et *Parsifal*, c'est une véritable cohue.

Tout le monde en effet

Sait que le vrai bon ton ordonne absolument
A tout être créé possédant équipage
De se précipiter sur ce petit *bocage*
Et de s'y bousculer impitoyablement.

On n'y manque pas, croyez-le bien ; qu'on possède équipage ou non, le véritable fashionable doit y paraître ; la faim commande, on se dépêche, on envahit les tables retenues à l'avance (sage précaution), ce qui n'empêche que

Plus d'un, malgré soi, l'un sur l'autre porté
Doit faire un tour à gauche et manger de côté.

Si l'on est gêné pour dîner les coudées franches, on peut tout à son aise contempler les panneaux et la décoration.

L'énumération sèche et rapide que nous avons faite ne peut donner qu'une faible idée, — bien faible, — des beautés qu'elle énonce, et sur lesquelles les clartés de la lumière multipliée par les glaces projettent un incomparable éclat.

La Salle.

En quittant le Foyer du public, préparons-nous à subir un nouvel émerveillement dès notre arrivée dans la salle.

A peine entré, l'on est pris par une soudaine impression de richesse et de grandeur.

La peinture doit céder ici le pas à l'architecture et à la décoration. Elle n'apparaît qu'au plafond avec les *Heures* du jour et de la nuit, éclairées par le *Soleil*, la *Lune*, l'*Aurore* et le *Crépuscule*.

Nous signalerons encore l'inconvénient de cette situation plafonnée, qui, malgré toute bonne volonté et le mépris du tour de reins, s'oppose non seulement à l'admiration de l'œuvre de Lenepveu, mais au simple examen ; inconvénient aggravé encore par la proximité du lustre, bien que celui-ci ait droit à la qualification de pur chef-d'œuvre artistique.

Une fois faite cette constatation, nous n'avons plus qu'à ouvrir les yeux tout grands, le plus grands possible, et à diriger nos regards de tous côtés au hasard de l'aventure ; à droite, à gauche, en haut, en bas, partout on n'aperçoit que

sujets de ravissement et d'extase : la gracieuse courbe que dessine la rampe des loges, les colonnes élancées qui en séparent les groupes, les caryatides des avant-scènes, les dorures, les ornements, les lampadaires, tout est soigné, fini jusque dans les moindres détails. Qu'est-ce, alors que la salle se remplit du public *select* qui la fréquente ! Et ces fauteuils du balcon occupant toute la largeur de la salle, s'échelonnant en gradins comme un amphithéâtre, occupés par les jolies femmes, aux blanches et belles épaules, constellées de perles, de bijoux et de diamants scintillant au moindre mouvement, au moindre geste ; et ces loges découvertes, au premier rang desquelles prennent place les femmes les plus fortunées de la société parisienne et de la colonie étrangère. Tout a été prévu par l'éminent architecte. Rien n'a été négligé, ni du côté mondain, ni du côté artistique, dans cette salle unique au monde, admirablement disposée pour procurer à tous le plaisir de bien voir sans être privés du plaisir non moins vif d'être vus.

Les corridors sont larges : on peut circuler à l'aise, si bien qu'aux entr'actes, notamment les soirs de première, le couloir qui contourne les

baignoires et les entrées du balcon et de l'orchestre reçoit, comme en un vaste promenoir, les spectateurs désireux de se « dégourdir les jambes » et de « tailler une petite bavette » avec les amis et connaissances ; on se retrouve, on cause, on babille, c'est un vrai salon de conversation.

Pour accéder aux étages supérieurs, des escaliers à double révolution avec paliers à mi-hauteur, ce qui rend la montée douce et facile. Profitons-en pour aller tout en haut, tout en haut ; ouvrons une petite porte, très petite celle-là, qui va nous conduire au lanterneau couvrant la cage du grand escalier. Autour de ce lanterneau une immense piste parquetée, qui ne mesure pas moins de six à sept mètres de large, et se nomme : le *patinage* ; pourquoi ? parce qu'on n'a pu mieux faire pour l'utiliser que de la consacrer à l'exercice des danseurs et danseuses figurant les patineurs et patineuses dans le ballet du *Prophète*. Ils ont là toute la place exigée par les variations de leurs savantes arabesques.

Si nous avons tant fait que d'aller jusque-là, ouvrons une autre petite porte, plus petite que la précédente, et nous voilà sur le toit, d'où, je n'ai

pas besoin de vous le dire, la vue est splendide, dominant tout Paris et sa vallée. On voit aussi bien qu'à bord d'un aéroplane, mais en plus grande sécurité. Le regard s'étend à perte de vue, offrant aux yeux émerveillés un panorama rivalisant avec bien d'autres que l'on va chercher au loin à grand renfort de chemins de fer et d'automobiles. Arrachons-nous à ce captivant spectacle,

Et montés sur le faîte aspirons à descendre.

Reprenant notre parcours en sens inverse, nous nous retrouvons au rez-de-chaussée du théâtre, tout placés pour nous rendre sur la scène. Rien de plus facile, en montrant « patte blanche ». Autrement les portes de fer qui séparent la salle de la scène, nous donneraient plus de peine à franchir que les Portes de fer des Monts Karpathes ou du Caucase.

La Scène.

Du temps de Molière, le seigneur, présomptueux et ridicule,

Au milieu du devant osa planter sa chaise
Et de son large dos narguant les spectateurs
Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.

Cet heureux temps n'est plus. Le théâtre a imposé ses légitimes exigences principalement à l'Opéra où la décoration, la figuration et la mise en scène ont besoin de beaucoup d'espace. Celui-ci n'a pas été ménagé sur la scène qui retient notre attention.

Nous serons obligés de donner quelques définitions un peu ardues au cours de ce chapitre. Nous essaierons de le faire de la manière la plus claire et la moins aride qu'il nous sera possible.

*
* *

La scène est l'espace borné : 1° par le rideau de scène, vulgairement dit la toile ; 2° par le mur de fond ; 3° par les murs latéraux. De mur à mur la largeur est de 54 mètres sur une profondeur de 26 mètres jusqu'à la toile. Il n'y a que 0 m. 80 de celle-ci à la rampe.

L'immense rectangle peut être en cas de nécessité, complètement isolé ; c'est le cas d'incendie que l'on a visé. L'isolement est assuré d'abord par les murs de côté, gros murs, à droite et à gauche ; par devant, grâce à un premier rideau de fer qui clôt hermétiquement l'énorme baie ouvrant sur la salle avec 16 mètres de lar-

geur et 13 mètres de hauteur; par derrière, un second rideau de fer, semblable au premier, isole la scène du couloir séparatif du Foyer de la danse dont il sera parlé ci-après.

La Toile.

Le rideau de la salle, ou rideau d'avant-scène, ou *la toile*, ferme l'ouverture de la scène avant et après le spectacle. Si l'on pense que cette toile couvre les 16 mètres de largeur entièrement réservés à la vue des spectateurs, on voit que les dégagements restés libres sur la scène, en dehors de la partie réservée à la plantation des décors, atteignent 38 mètres, soit 18 à 20 mètres de chaque côté du plateau. On se rend compte ainsi de la facilité donnée à la manœuvre des machinistes et au va-et-vient du personnel de la scène, dans cette partie appelée *les coulisses*.

L'avant-scène.

La partie de la scène allant de la toile au manteau d'Arlequin est l'avant-scène ou proscénium et mesure 4 mètres. Elle ne reçoit ni décors ni plantations, ceux-ci étant réservés à la scène proprement dite.

Nous avons parlé du manteau d'Arlequin ; il est peut-être bon d'en dire quelques mots et de rechercher l'origine de cette désignation légèrement bizarre.

Le manteau d'Arlequin.

Un peu en arrière de la toile, à quatre mètres à droite et à gauche, deux châssis supportent une draperie tombant au-dessus de l'avant-scène ; un châssis horizontal, également drapé, complète l'ensemble d'un encadrement intérieur de la scène ; c'est le manteau d'Arlequin, petit rideau d'ornement qui ne se lève et ne se baisse jamais.

Pourquoi ce manteau, ou pour mieux dire ce rideau, a-t-il eu pour parrain *il signore Arlecchino* ? Le motif en est controversé, *grammatici certant* ; cette importante et grave question n'a pas encore reçu de solution définitive, *adhuc sub judice lis est*. Les uns pensent qu'avant de paraître devant le public Arlequin prenait son élan d'un de ces châssis ; d'autres préfèrent attribuer la dénomination au peinturlurage de toutes couleurs dont cette seconde toile était primitivement recouverte, et rappelait la bigarrure de nuances qui distinguait le vêtement d'Arlequin.

Le Plateau.

Le *Plateau* dont il est constamment question dans le langage technique du théâtre est le plancher tout entier de la scène, coulisses comprises. Monter sur le plateau, descendre sur le plateau, c'est monter ou descendre sur la scène.

Le Cintre.

Au-dessus de la scène est ce qu'on appelle le *cintre*, vaste espace dans lequel sont enroulées les toiles, et placées les frises.

Le cintre, véritable magasin de décors, comprend cinq services ou étages équivalant à une très haute maison parisienne de belle et noble tenue. Chaque étage comporte un corridor pour les allées et venues des machinistes ; des rampes, ou garde-fous, garantissent de toute chute ; il n'est cependant pas très prudent de s'y risquer si l'on a tant soit peu le vertige.

Le Pont Duboscq.

A douze mètres de hauteur au-dessus des coulisses, on voit le pont Duboscq, ainsi désigné du nom de son inventeur.

Celui-ci, qui n'a de commun que le nom avec le triste héros du *Courrier de Lyon*, avait imaginé de construire ce pont en vue d'y faire des projections en hauteur et de côté sur la scène. De son temps on se servait de piles électriques et l'on ne pouvait obtenir qu'un petit nombre de projections ; de nos jours l'électricité a fait de notables et rapides progrès et l'on peut obtenir jusqu'à vingt projections simultanées, si besoin est. Etant donné l'usage de ce pont Duboscq, on l'appelle aussi couramment le « *pont des projections* ».

Les Grils.

Au-dessus, trois grils : le premier (le moins élevé) à une hauteur de trente-six mètres, en partant de la scène. *Le gril*, plancher à claire-voie couvrant toute la scène, a en effet l'aspect d'un vaste gril, sur lequel personne n'a été, n'est, et ne sera jamais rôti. Les grils sont suspendus aux combles. Là sont installés treuils, tambours, moufles, poulies et tous autres appareils indispensables à la manœuvre des décorations ou des engins qui s'y rapportent ; les principaux sont les toiles de fond, les bandes

d'air, les frises figurant ciels et plafonds, les rideaux de gaze, les contrepoids.

Du cintre descendent les toiles de fond, ou mieux les rideaux de fond, pour employer le nom générique donné aux décorations venant des dessus pour former le fond de la scène, le ciel, le plafond, le sommet des arbres et des édifices. Ces toiles restent déployées, c'est-à-dire suspendues dans toute leur ampleur ; à partir de dix-huit mètres de hauteur, on les plie en deux.

Quant à la scène elle-même, on la réserve à la plantation des décors ; un certain nombre de plans la divise pour recevoir les coulisses ; les châssis qui supportent les décors sont fixés dans les rainures pratiquées dans le plancher.

Afin qu'on puisse se rendre un compte approximatif du mécanisme qui préside à l'aménagement de la scène, nous demanderons les indications utiles à l'ouvrage intitulé : *Le théâtre et l'architecte*, dans lequel Emile Trélat a résumé la question avec beaucoup de netteté sans abuser de termes trop techniques et en dehors de la compréhension accessible au public. Nous avons souligné les mots employés par les gens du métier, et avons juxtaposé l'explication.

« Le mouvement des décors, dit l'éminent

architecte, à part des agencements spéciaux, consiste toujours dans les différents plans qui s'échelonnent sur la profondeur de la scène : 1° à amener en position et à retirer en arrière des châssis de front attachés à de faux châssis qui traversent le plancher parallèlement au manteau d'arlequin, dans des rainures appelées *costières* ; 2° à élever ou *guinder* des décors de fond, soutenus par des fermes ou charpentes légères qui viennent des dessous et qui montent verticalement sur la scène ; 3° à *charger* ou descendre des cintres, soit des fermes semblables aux précédentes, soit de simples toiles qui forment des décorations hautes, telles que des bandes d'air, ciels ou plafonds. Deux ou trois costières voisines constituent un *plan*. La manœuvre des châssis de front se fait suivant et par ces costières ; celles des fermes par des suites de trappillons ouvrant le plancher entre les costières et constituant les rues. En sorte que, dans chaque plan, on peut manœuvrer des châssis latéraux et des fermes de fond. Tous les mouvements d'ailleurs, y compris ceux qui se font dans les cintres, sont horizontaux ou verticaux, mais parallèles au plan du manteau d'arlequin, donc très simples. »

La Salle des Maquettes.

Une petite pièce située deux étages au-dessous de la scène donne momentanément asile aux maquettes des décors dont la plantation doit être faite sur le théâtre. Lorsque les décors sont achevés il n'est plus utile de conserver là ces maquettes qui sont démontées et rangées à plat dans des cartons et casiers pour faire retour au service des archives qui en possède plus de quatre cents.

La Salle d'Armes.

Pour arriver à la salle des maquettes, on traverse la salle d'armes où se sont escrimés autrefois pendant un court espace de temps les artistes du théâtre. La salle d'armes fut promptement abandonnée ; quelques fleurets rouillés garnissant un ratelier d'un aspect minable rappellent seuls le genre de sport auquel ont essayé de se livrer sans persévérance quelques rares messieurs et demoiselles du corps de ballet.

Les dessous.

Les *dessous*, au nombre de cinq comme les étages supérieurs, reproduisent un aménagement analogue et servent de magasins provisoires à nombre de châssis qu'on élèvera au moment voulu. C'est en bas également qu'est le mécanisme des *trappes* ; les trappes sont des ouvertures pratiquées dans le plancher qu'elles percent à jour à peu près d'un bout à l'autre. Par ces ouvertures apparaissent comme sortis de terre les personnages ou les décors nécessaires à la marche de l'action ; elles servent également à les faire disparaître, ayant cette analogie avec le sabre de M. Prud'homme.

Veut-on voir surgir du sol une fée, un bon ou un mauvais génie, ou tout être bienfaisant ou malfaisant, on fait mouvoir sur le plancher une manière de tiroir qui glisse de côté pour laisser un vide faisant place à l'apparition désirée. Celle-ci se présente sur un plateau fermant hermétiquement la place qui lui avait été réservée et où elle s'installe. Méphistophélès en donne la représentation au premier acte de *Faust*. En sens inverse, un ou plusieurs personnages

en scène doivent-ils être escamotés comme une muscade, rien de plus simple ; ils se dirigent d'eux-mêmes, sans en avoir l'air, et sans que personne s'en aperçoive, à l'endroit précis qui leur est assigné par le machiniste ; cet endroit précis présente une trappe semblable à celles qui fait monter les autres, et pfut ! au signal donné, ils sont instantanément dérobés aux regards ; c'est l'aventure qui arrive à Bertram et à Robert dans *Robert le Diable*, ainsi qu'à Faust et à Méphistophélès dans l'opéra de Gounod déjà nommé. A peine ces personnages sont-ils rentrés dans l'abîme ou le néant, qu'ils n'auraient jamais dû quitter, que le plancher se trouve immédiatement rebouché par un coulisseau et reprend son niveau primitif.

Ces trappes, en grand nombre, une vingtaine, sont actionnées par des systèmes de cordages, de poids et de contrepoids, ressortissant à l'art de la machinerie.

Les rideaux de fond ont 27 mètres de largeur sur 18 de hauteur. Ils sont par conséquent plus étendus et plus élevés que le rideau d'avant-scène. On en comprendra facilement la raison. Pour le spectateur assis dans la salle en un fauteuil d'orchestre placé dans l'axe de la scène il

suffirait que le rideau de fond eût la même dimension que la toile, à la condition que la plantation des décors latéraux fût perpendiculaire à la ligne de la rampe et complètement fermée ; de même pour le haut il serait indispensable que le plafond du décor fût clos au niveau du sommet de la toile ; ce cas ne se produirait que pour des intérieurs, chambres, ou palais ; mais pour les scènes de plein air, campagnes, champs, forêts, montagnes, plaines, la vue du spectateur n'est arrêtée nulle part, ni vers le ciel ou les nuages, ni sur les côtés. Il a donc été nécessaire de songer non seulement aux spectateurs de face, au niveau du plancher de la scène, mais aussi à ceux placés en contrebas de ce plancher, et contraints de lever la tête. ainsi qu'aux autres placés de côté et dont le regard pénètre de biais jusque dans les coulisses.

Onze cent quatre-vingt-huit mètres carrés (54 sur 22) donnent la surface du plancher de la scène au-dessus, au-dessous, et au niveau duquel évolue le personnel des machinistes.

Le long des murs latéraux et du mur de fond sont rangés châssis et praticables ; dans le cintre, les rideaux et toiles de fond, ce qui constitue sur la scène une sorte de magasin provisoire ;

car ce ne sont que des remises pouvant contenir une demi-douzaine de pièces ; les décors sont indispensables à conserver sur place en vue des œuvres qui tiennent l'affiche.

Le Monte-charges.

Pour élever les décors à l'étage voulu on a recours à un monte-charges. C'est une grande cage suspendue par deux points d'attache, équilibrée par des contre-poids, maintenue par des guides et mue par un treuil du système Bernier : si vous tenez à être plus complètement documenté, c'est Charles Garnier lui-même qui vous renseignera par ma plume : « L'ascenseur monte-charges contient le chargement d'un chariot de transport de décors, chariot compris ; 12 chevaux peuvent y prendre place quand leur collaboration est requise pour le spectacle. Tel qu'il est installé cet unique monte-charges suffit au service de la cavalerie et des décorations. »

Les chevaux, d'abord un peu surpris de se sentir ainsi enlever dans un ascenseur qu'ils ne croyaient réservé jusqu'ici qu'à la paresse des humains, ne s'y sentent pas trop mal à l'aise ; et leur surprise n'est pas comparable à l'effroi

et à l'hébétude qu'ils éprouvent lorsqu'on les charge à bord d'un navire comme un colis, les quatre fers en bas, tête et jambes pendantes, soutenus dans l'espace par une large souventrière.

Ces braves animaux ne font qu'un court séjour au théâtre ; juste le temps de leur utilisation.

On les amène quelques moments avant leur entrée en scène ; on les selle ou harnache, suivant le rôle qu'ils ont à remplir, richement ou pauvrement, détail auquel ils n'attachent d'ailleurs aucune importance. Après leur dernière *réplique*, ils quittent la scène, sont déharnachés, reprennent leur ascenseur et regagnent philosophiquement l'écurie, sans souci de rentrer dans l'obscurité en quittant les pleines lumières de la représentation dont ils n'ont pas été l'un des moindres et moins encombrants ornements.

*
* *

Je vous ai esquissé l'organisation de la scène. Ce qu'il faut vous figurer à présent c'est le tohu-bohu, — apparent, je me hâte de le dire, — quand tout le monde est en action pendant un entr'acte et que les machinistes mettent en

mouvement ces treuils, ces portants, ces châssis, ces fermes, ces praticables, ces cordages de toutes tailles et de toutes longueurs; les commandements lancés à haute voix ; les hommes de service arrosant et balayant; les inspecteurs de scène faisant faire place au théâtre, avertissant les uns et les autres, artistes ou curieux, de se garer d'un portant qu'on promène, d'un contrepoids qui descend du cintre, des accessoires qu'on dispose ; des machinistes allant en divers sens, en avant, à reculons, sur les côtés; il faut se garer de tout et de chacun et ouvrir l'œil de toutes parts à la fois, comme si vous traversiez en pleine circulation un carrefour de Paris: spectacle fort curieux à contempler, mais au milieu duquel il est prudent de ne pas figurer; la meilleure installation et la plus sûre est de s'adosser au rideau de fer de la salle si vous êtes un ami de la maison et qu'on veuille bien vous en donner la gracieuse autorisation.

Une recommandation d'un autre genre que je crois devoir vous faire quand vous vous promenez au milieu des machinistes, c'est de ne prononcer aucun des deux mots suivants, cordes ou ficelles, non plus qu'à bord d'un voilier ; ce sont des termes génériques impitoyablement

bannis sur le plateau, car ils ne désignent rien spécialement, tout cordage ayant un nom particulier d'après son affectation. Faute de connaître le vocabulaire technique, si le mot *fatal* vous échappe, on vous met à l'amende d'une « tournée » que vous devez payer à la ronde. Tant pis pour vous si votre bourse est vide ; tant mieux si vous avez le gousset bien garni, et l'âme généreuse.

Le plancher sur lequel se passent toutes ces aventures présente une légère déclivité montant insensiblement de *la face* au *lointain*, à raison de cinq centimètres (0m 05) par mètre. *La face* est à l'avant-scène, le *lointain* est le mur de fond.

Les Loges sur la scène.

Sur le théâtre même, de part et d'autre et en arrière du manteau d'Arlequin, des loges s'élèvaient dans toute la hauteur de l'ouverture du rideau. On en comptait cinq de chaque côté.

L'utilité et l'inconvénient de ces loges ont fait l'objet de multiples controverses. Devait-on les supprimer ? Devait-on les conserver ?

Les raisons qui militent en faveur de la suppression sont les suivantes :

Ces logettes étant situées sur le théâtre même, les personnes qui les occupent se trouvent au niveau des artistes en scène. Aperçues de la salle, les toilettes de ville, ainsi rapprochées des costumes, ont quelque chose de choquant au point de vue artistique, et de plus contrarient vivement l'illusion scénique. D'autre part les artistes venant chanter ou danser à l'avant-scène ne sont plus dans le cadre des décors, ce qui ajoute encore à l'invraisemblance. Il arrive aussi que les personnages de l'opéra ou du ballet s'appuient, en attendant leurs répliques, contre le bord de ces logettes et vont jusqu'à échanger quelques mots avec les occupants : l'effet produit est alors désastreux.

Ce dernier inconvénient n'est signalé que pour les loges d'en bas ; les autres objections subsistent pour les étages supérieurs.

Ecoutons la contre-partie :

Cette dizaine de loges est à la disposition du directeur pour tel usage qui lui convient. S'il lui plaît de les donner moyennant finances, il en retire un bénéfice appréciable. Pour avoir ces loges, ce n'est pas au bureau de location qu'il faut s'adresser, mais à l'administration même, au service des abonnements. Le direc-

teur a des obligations à remplir soit vis-à-vis de son personnel, soit vis-à-vis d'auteurs, de journalistes et autres. Il s'en acquitte en donnant une de ces loges aux lieu et place d'une loge de salle qu'il réserve au public ; là encore il réalise indirectement une recette.

Pour installer les orgues de musique et les appareils d'éclairage à projections sur la scène, une ou deux loges sont nécessaires aux étages supérieurs.

Dernier argument, le principal, le seul vraiment à retenir, c'est l'utilité de la présence du directeur à une place d'où « l'œil du maître » puisse apercevoir et la scène et la salle, pendant l'entr'acte et pendant le jeu ; la scène pour surveiller, encourager, contenir les artistes ; la salle, pour se rendre compte des impressions du public et suivre l'exécution de l'orchestre.

Ces dernières raisons n'ont pas fait pencher la balance de l'administration supérieure du côté du maintien des loges de la scène. On lit en effet dans le cahier des charges de 1915 (art. 4) : « Le directeur s'engage à effectuer à son compte la suppression des loges sur la scène. »

Cet engagement fut scrupuleusement exécuté.

Les loges de scène proprement dites n'existent plus. Sont seuls conservés les salons y attenant, pour le service intérieur de la scène : projections, orgue, etc. (page 62).

Les loges de réplique (p. 63) continuent également à recevoir leur utile et précédente affectation.

Orgue de scène et *Projections.*

Plusieurs de ces logettes au nombre de quatre sont utiles à la représentation ; ce sont les loges situées de chaque côté aux deux étages supérieurs, (au quatrième et au cinquième étage.)

Dans certaines œuvres, telles que *Faust*, *Le Prophète*, *Roméo et Juliette*, les compositeurs ont désiré faire entendre les sons de l'orgue sur le théâtre ; il a donc fallu en installer un. Cet instrument d'une grande hauteur commence par accaparer à lui tout seul, deux loges superposées, celles du côté cour [1].

Pour que l'organiste puisse suivre la mesure avec toute la précision désirable il lui faut au

1. Voir l'explication de ce terme page 67.

moins entrevoir le bâton ; on a donc apposé à la cloison qui lui fait face un miroir légèrement incliné qui reflète le chef d'orchestre ; il est en plus assisté par un représentant de la maison Cavaillé Coll qui reproduit les mouvements ; il l'aide au besoin dans le maniement des jeux et la « tourne » des pages de la partition.

Dans cette même loge, un petit balcon, — oh ! tout petit, — est réservé pour les projections. On y accède par un escalier en escargot. Les deux autres loges en face, du côté jardin[1], reçoivent aussi les électriciens pour le même objet. Les invités qui s'y trouvent sont obligés de se serrer un peu pendant que la scène ou les personnages reçoivent le jet de la lumière électrique. L'ennui de ce léger dérangement est allégrement accepté et compensé par le plaisir de voir de près les projecteurs en action.

Loges ou *foyers de réplique*.

Derrière ces loges de scène supprimées au niveau et de chaque côté du plateau, existent de petits foyers, sortes de loges de dix à douze mètres carrés, réservées aux artistes premiers

1. Voir l'explication de ce terme, page 67.

sujets, pour attendre leurs répliques avant de reparaître sur la scène ; de là ce nom de *loges* ou *foyers de réplique*. Ils y trouvent également un refuge pour les changements de costumes précipités, si le temps manque pour remonter dans leur loge à cet effet.

Les Coulisses.

Les Coulisses ! voilà un mot qui a fait rêver bien des collégiens, beaucoup d'hommes mûrs et d'autres encore ; les collégiens ont eu bien tort de rêver ; les hommes mûrs n'ont pas eu raison et les autres non plus. La réalité est bien loin de leur rêve paradisiaque et étoilé.

De même qu'il y a fagot et fagot, de même il y a coulisses et coulisses : les coulisses du profane et les coulisses du métier. Les coulisses du profane, c'est tout ce qu'on ne voit pas de la salle, ce qui est de l'autre côté de la toile. Beaucoup de braves gens vous disent : Oh ! que vous avez de la chance de pouvoir aller dans les coulisses, comme je voudrais voir çà ! Je dois désabuser ces braves gens ; qu'ils gardent leurs illusions, il est toujours beau et bon d'en avoir, quand ce ne serait que pour se croire

toujours jeune ; mais qu'ils ne s'imaginent pas trouver dans ces coulisses autre chose que ce que je leur ai décrit jusqu'ici et ce que je leur décrirai encore au courant de cet ouvrage. S'ils veulent bien prendre la peine de le parcourir jusqu'à la fin, ils en sauront tout autant que leur serviteur, puisque je ne leur aurai rien caché de ce que j'aurai vu derrière le rideau et du haut en bas du théâtre que nous parcourrons tout à l'heure, avec la ferme intention de ne rien omettre d'important ou d'intéressant.

Les autres coulisses, les vraies, sont des rainures dans lesquelles s'introduisent de chaque côté de la scène, des châssis et décorations qui plus ou moins distants les uns des autres forment des couloirs ou *coulisses*. Là se tiennent les artistes prêts à entrer en scène, le régisseur chargé de surveiller les entrées et les sorties, les femmes de chambre des chanteuses ou danseuses avec le manteau ou la fourrure de leurs maîtresses, le pompier de service inévitable et nécessaire ; voilà à peu près le spectacle qu'on y peut considérer quand la toile est levée ; vous m'accorderez qu'il est moins attrayant que celui vu de la salle. Une fois la toile baissée, la lumière baisse aussi sur le théâtre qui ne béné-

ficie déjà plus de la clarté de la rampe. Dans cette obscurité relative s'agite une foule de gens, hommes et femmes, tous affairés, c'est-à-dire vaquant à leurs affaires et ne tenant aucun compte de votre présence. Ne soyez pas surpris d'être bousculé par des machinistes se hâtant d'enlever le décor pour le remplacer, par des balayeurs et des arroseurs pouvant à l'occasion vous balayer un peu ou vous arroser beaucoup, par les artistes sortant de scène, fatigués et en nage, se hâtant vers leurs loges pour y changer rapidement de costume ou s'y reposer quand leur rôle leur en laisse le loisir. Un attrait puissant des coulisses que j'omettais de vous signaler, et je m'en confesse aussitôt, c'est la rencontre inopinée et fortuite de quelques messieurs en habit noir, habitués ou abonnés, hommes politiques, diplomates, fonctionnaires.

Cette fois je crois vous avoir tout révélé scrupuleusemeut ; à vous de juger les bonheurs, les joies, les ivresses de ces coulisses dont l'accès est interdit surtout pour ce motif très compréhensible que toute personne qui n'y a que faire compromet la bonne marche du service, lequel est déjà suffisamment gêné par la présence obligatoire de ceux qui doivent l'assurer.

Cour et *Jardin*.

Si malgré cette description vous êtes tenté de pénétrer dans ces coulisses ou que le hasard vous y amène, il ne faut pas vous laisser ignorer ce qu'on entend par *cour* et *jardin*.

Quand vous êtes sur la scène, face à face, avec un ami, (car je suppose que vous irez en compagnie), si on vous dit à tous deux : allez à droite, allez à gauche ; de quel côté irez-vous ? Vous serez fort embarrassés. De même les artistes en scène, les machinistes ou toute personne sur le théâtre, dont la droite est opposée à celle du spectateur de la salle. Aussi pour éviter toute confusion ne désigne-t-on jamais un côté de la scène ou des coulisses par droite ou par gauche ; on dit *côté cour*, *côté jardin* ; le côté cour est le côté gauche en regardant la salle et le côté droit est le *côté jardin*. Cette désignation remonte à la chute de la Monarchie légitime. Sous ce régime, le roi et la reine avaient chacun une loge séparée, se faisant vis-à-vis à l'avant-scène ; s'ils n'avaient pas le plaisir d'être côte à côte, ils avaient du moins

la satisfaction de se voir quand leur passait la fantaisie de se regarder. Dans la pratique, les machinistes avaient pris l'habitude de dire : Poussez au roi, pour dire poussez à droite ; portez à la reine, pour dire portez à gauche. Or la scène du théâtre des Tuileries tournait le dos à la rue de Rivoli actuelle ; étant sur scène on avait la cour du Carrousel à gauche, et le jardin à droite. La Monarchie disparue, la République supprima ce qui pouvait la rappeler ; supprimant reine et roi, elle en supprima les noms partout où elle les rencontrait. Donc plus de côté reine qui devint côté cour ; plus de côté roi qui devint côté jardin.

Le Foyer de la Danse.

Par delà le lointain de la scène, derrière le second rideau de fer, du côté cour aussi bien que du côté jardin une porte à deux battants, fermée le jour, ouverte les soirs de représentation, donne accès à un avant-foyer. Traversons le ; gravissons quatre degrés, écartons un rideau ; nous sommes au *Foyer de la Danse*.

Le Foyer de la Danse (1875).

Voir la description détaillée pages 60 à 75.

Tiré du *Monde Illustré*.

On est tout d'abord frappé par la richesse et l'originalité de l'architecture. Six colonnes cannelées en spirale ornent de chaque côté ce salon d'un luxe princier. Une glace de Saint-Gobain de sept mètres de large sur dix mètres de haut couvre le fond dans toute son étendue.

Au-dessus des colonnes, règne une large et riche voussure ornée de lyres, qui se découpent en plein relief, et de vingt statues d'enfants, hautes de 2 mètres encadrant vingt médaillons de 1 m. 20 de hauteur répartis, trois au-dessus de la porte, trois en face au-dessus de la glace et six autres de chaque côté.

Ces médaillons reproduisent en buste dans le costume du temps les portraits des plus célèbres danseuses de l'Opéra, depuis son origine, entre autres la Camargo, Mme Vestris, Mme Taglioni, Mlle Fanny Elssler, Mlle Carlotta Grisi. Chaque médaillon porte la date du début de l'artiste sur la scène de l'Opéra.

A droite et à gauche sont placés, dans un riche encadrement, quatre panneaux allégoriques d'une hauteur de 2 m. 90, sur lesquels les personnages sont représentés plus grands que nature.

La danse guerrière : trois guerriers vus de

face, armés du bouclier et du glaive, la tête couverte d'un casque, exécutent la pyrrhique, danse militaire de l'antiquité. *La danse champêtre :* trois femmes demi-nues dansent, formant une ronde gracieuse et tenant, au-dessus de leurs tête une guirlande de fleurs. *La danse bachique :* une bacchante à demi-nue, le thyrse en main, laisse échapper la coupe et chancelle, la tête renversée ; une autre bacchante à gauche joue avec un serpent qu'elle tient des deux mains d'un geste énergique et qui se replie derrière elle. A droite, un faune, vu de face, la figure riante, danse en agitant le tambour de basque. *La danse amoureuse :* au milieu une femme, vue de face, à demi-vêtue d'une légère draperie, danse et donne la main à la femme de gauche, vue de dos, vêtue d'une draperie rose que retient une guirlande de fleurs tressée en ceinture ; à droite, un homme danse, la flûte de Pan dans la main droite, se penche, et embrasse sur le front la danseuse du milieu, pendant que, de la main gauche, il saisit au vol un papillon.

Ces panneaux sont surmontés de têtes représentant les traits des quatre danseuses le plus en vogue à l'Opéra au moment de l'inauguration du nouveau monument en 1875 : Mlles Eugénie Fio-

cre, Léontine Beaugrand, Annette Mérante et Blanche Montaubry.

Au plafond un lustre charmant du plus heureux effet concourt par l'éclat de ses lumières à mettre en valeur la splendide décoration qui l'entoure.

Les sièges ne sont ni nombreux, ni variés, ni mouvants ; il n'en est pas besoin ; on se tient plus debout qu'assis au Foyer de la Danse. Une simple banquette en velours gris frappé longe la grande glace du fond. Entre les colonnes sont adossés aux murs de larges divans recouverts de la même étoffe. De chaque côté, deux barres fixes à hauteur d'appui précèdent ces divans auxquels on accède en contournant les barres. Celles-ci sont destinées aux exercices d'assouplissement des danseurs et danseuses avant leur entrée en scène. Au besoin on peut s'y accouder pour causer avec les personnes assises. En prévision des exercices préliminaires, le plancher du foyer offre la même déclivité que celui de la scène ; les artistes n'éprouvent alors aucun changement en passant de l'un à l'autre.

Quand vous entrerez pour la première fois dans ce luxuriant salon, sans doute vous éprou-

verez une légère surprise ; l'ensemble d'ornements un peu hétérogènes qui le décorent vous étonnent.

Ne vous hâtez pas de condamner cette œuvre de l'architecte. Il ne faut condamner personne, surtout pas un artiste de l'envergure d'un Charles Garnier, sans l'entendre et connaître ses raisons et explications. Nous avons précisément la bonne fortune de les posséder par écrit dans son ouvrage : *Le Nouvel Opéra de Paris*, auquel nous avons déjà fait quelques emprunts pour les descriptions techniques et artistiques esquissées précédemment.

Nous résumerons ici l'expression de sa pensée sur ce « petit coin du monument qui n'a plus été, après son achèvement, que l'image déformée de ce qu'il avait rêvé ».

Le foyer de la danse est un salon, c'est entendu, mais ce n'est pas seulement un salon officiel exclusivement réservé à des habits noirs de diplomates, de ministres en exercice ou en disponibilité, de journalistes et d'abonnés. « Il est destiné avant tout à servir de cadre aux gracieux essaims des ballerines toutes coquettement et pittoresquement costumées. La fantaisie a grande part dans la confection de toutes ces

coiffures, de tous ces corsages et de toutes ces jupes, et la fantaisie est plus grande encore dans les attitudes variées que prennent les volontaires du séduisant bataillon...

« Comment placer cette foule bigarrée et papillonnante dans un milieu froid et compassé ?...

« Il fallait donc, pour harmoniser l'écrin et les joyaux, que l'architecture du foyer de la danse fût un peu fantaisiste, mouvementée, et pour ainsi dire dansante et animée. »

On voit que si Charles Garnier avait le crayon d'un grand artiste il possédait aussi la plume d'un littérateur et d'un poète.

Il avait fait un autre rêve, à propos de ce foyer de la danse, un rêve qu'il n'a pas réalisé, mais qui le sera peut-être dans l'avenir. Ce rêve était que le foyer de la danse, placé dans l'axe de la scène, pût servir de temps à autre à en prolonger la perspective « au moyen de décors se reliant avec elle et former une immense galerie de fêtes, ayant non seulement l'aspect de la grandeur, mais en ayant encore la réalité ».

Dans cet ordre d'idées, ne pouvant construire une salle qui fût à la fois égyptienne, grecque, gothique ou renaissance, il chercha un « caractère indécis qui pût se rattacher aux époques et

aux lieux les plus communément employés dans les opéras ».

Espérons qu'un jour un directeur effectuera cette réunion de la scène au foyer de la danse ; vue de la salle, cette immense perspective sera certainement d'un effet grandiose tel qu'on n'en pourra voir de semblable sur aucune autre scène que celle de l'Opéra. Le public pourrait ainsi contempler à la lorgnette les détails d'une architecture contre laquelle les critiques ont mis trop de précipitation à s'élever. Ce sera pour ainsi dire une révélation pour le public qui, à ma connaissance, ne fut admis qu'une seule fois à visiter le foyer de la danse. Si mes souvenirs sont exacts cela se passait en 1878 ou 1880 à un bal de l'Opéra où l'on put pénétrer dans une partie des coulisses derrière l'orchestre tonitruant du fougueux Arban.

Quoi qu'il en soit des réserves faites ou à faire,

Quand vous viendrez ici, mettez bas le chapeau ;

Je n'ajouterai pas « mettez bas l'espérance » ; le *lasciate ogni speranza* de l'Enfer de Dante n'est pas applicable à ce gentil petit salon qu'est le foyer de la danse un soir de représentation.



Le Foyer de la Danse, rue Lepeletier (1840).

D'après une aquarelle d'Eugène Lami (1845).

C'est un lieu de rendez-vous pour les abonnés ; le directeur en fait les honneurs aux étrangers de distinction qui viennent à l'Opéra. L'aspect en est charmant au scintillement des lumières, rendu plus gracieux encore par les sémillantes ballerines qui, légères, entrent en trottinant et voltigent de côté et d'autre ; les unes répètent leurs pas devant la glace, au milieu du foyer ; les autres s'appuient sur les barres pour exécuter des pliés, des battements, des ronds de jambe qui ont pour but d'assouplir les membres avant de paraître sur la scène. Tout ce petit monde gai, pimpant, souriant, frétillant, présente un fort attrayant spectacle de fraîcheur, de grâce et de beauté.

O giuventu, primavera della vita !
O primavera, giuventu dell'anno !

Les dépendances.

J'en ai fini avec l'envers du théâtre et j'ai terminé par la partie la plus intéressante des coulisses, le foyer de la danse. Nous allons passer à présent en revue les dépendances du théâtre.

Pour cela descendons, faisons le tour du monument et pénétrons sous le haut portique du boulevard Haussmann.

C'est de ce côté seulement qu'entrent toutes les personnes de service ou autres ayant affaire à l'Opéra soit le jour soit dans la soirée. L'entrée sur la place n'existe que pour le public et les portes n'en sont ouvertes qu'au moment des représentations.

Dans la cour du boulevard Haussmann, deux portes sollicitent votre venue ; au-dessus de l'une se lit : Administration ; au-dessus de l'autre : Théâtre. Rigoureusement, le personnel du théâtre ne devrait passer que par cette dernière ; dans la pratique, la consigne subit de petites infractions de la part de certains et surtout de certaines qui trouvent plus « select » de se rendre à leur service par l'escalier de l'administration.

Pour nous, peu importe, les deux escaliers sont bons nous menant également où nous voulons aller.

Les Loges.

Prenant indifféremment l'un ou l'autre, nous nous trouvons dans des couloirs qui se coupent à angle droit et font communiquer les deux parties de l'immense bâtiment. Au bout des couloirs, de larges escaliers doubles allant à l'étage supérieur. Ces couloirs, ces escaliers ne sont pas très clairs, mais spacieux. Dans les couloirs, tout du long, des portes et encore des portes et toujours des portes ; sur ces portes des numéros, sur certaines le nom du maître ou de la maîtresse du logis, ou l'affectation des pièces qu'elles ferment.

Les loges, dans l'intérieur d'un théâtre, n'ont de commun que le nom avec celles de la salle que tout le monde connaît.

Celles qui nous occupent sont des pièces dans lesquelles les artistes de tout ordre et de tout rang, chanteurs et chanteuses, danseurs et danseuses, comparses et figurants, se déshabillent, se costument, se redéshabillent et se rhabillent ou se reposent en attendant l'appel de l'avertisseur pour rentrer en scène.

La dimension des loges varie avec le nombre des personnes à qui elles sont attribuées.

Les principaux artistes ont une loge pour eux seuls. Les autres sont réunis au nombre de deux ou trois ou quatre suivant leur rang. Il peut arriver que dans certaines œuvres, comportant un nombre inusité de rôles importants, comme dans *Parsifal*, on soit obligé de mettre ensemble dans une même loge des artistes qui en principe, ont droit à l'isolement. Cela ne va pas toujours tout seul et sans colères ni jérémiades, surtout s'il s'agit du beau sexe ; l'orage se calme peu à peu et tout s'arrange. Tout ne finit-il pas par s'arranger ?

Quant aux artistes des chœurs, au corps de ballet, aux figurants et aux comparses, une seule et même pièce est destinée à chacun de ces emplois.

Les loges occupées par une seule personne ne mesurent guère plus de dix à douze mètres carrés. Une petite entrée et un modeste cabinet de toilette les complètent. Elles se ressemblent toutes et sont très claires dans le jour. Est-ce un grand avantage quand on n'y est guère que le soir ? Le soir, elles sont encore plus brillantes, illuminées *à giorno*.

En général le mobilier est des plus simples et ne révèle aucunement le *home*. Cela se conçoit

à l'Opéra, les artistes ayant des engagements de courte durée, étant pour ainsi dire nomades. Il n'en est pas de même à la Comédie Française où les sociétaires sont attachés pour leur vie d'artiste et se complaisent à meubler et orner leur loge avec un goût exquis. Certaines sont de véritables bijoux de luxe, d'art et d'élégance.

Les loges occupées à l'Opéra par les premiers sujets, qu'elles appartiennent aux artistes du chant ou à ceux de la danse, n'ont rien de particulier dans l'ameublement ou l'ornementation; tentures en gentille et claire cretonne, des photographies, de belles glaces, en somme grande simplicité.

Si dans quelqu'une vous remarquez, détail typique, *une barre d'exercice*, fixée au mur, vous êtes chez une étoile de la danse.

Lorsque les loges des vedettes sont telles, celles des moindres sujets et des artistes formant les ensembles ne contiennent que le strict nécessaire. Nous allons les passer rapidement en revue.

La loge des chœurs (hommes) est une longue pièce avec glaces aux extrémités ; une série de soixante armoires le long des murs ; chacun a la sienne pour y déposer ses effets de ville.

La loge des chœurs (dames) est mieux partagée. Celles-ci sont quarante, autant que d'académiciens ; chacune a sa place avec une glace (rien de plus logique et de plus naturel pour le beau sexe) ; par contre, elles n'ont pas d'armoires et se contentent de simples patères.

La loge est très vaste pour les comparses ou figurants dont le nombre varie de 1 à 150 ou 200 suivant les ouvrages : 30 à 40 dans *Thaïs*, 160 dans le *Prophète*. Une longue enfilade de bancs, une glace à chaque extrémité. En dehors de la loge et mitoyen avec elle un long couloir ayant une innombrable quantité de patères sur lesquelles sont disposés, pour chacun à la place qu'il connaît, les costumes prêts à être revêtus pour l'heure de la représentation.

Passons aux artistes de la danse ; voici comment sont réparties les loges qui leur reviennent :

Une par étoile, première danseuse et grand sujet ; nous en avons fait plus haut la description. Il y a 3 ou 4 étoiles, 3 premières danseuses et 17 grands sujets.

Une seule pour deux petits sujets. (Les 16 petits sujets viennent immédiatement après les grands dans l'ordre hiérarchique.) Cette loge

est un peu plus grande que la précédente mais aussi simple.

Une seule loge pour les 16 coryphées ;

Une également pour les 17 du premier quadrille ;

Une aussi pour les 14 du deuxième quadrille.

Ces dernières loges sont disposées par travées en rang de 2, 3 ou 4 places, avec toilette en bois ripoliné, et petits arrangements d'éclairage, de miroirs et d'armoires ; tout ce qu'il faut pour se faire belles et se bichonner.

Une autre loge organisée à peu près de même reçoit 30 fillettes, élèves danseuses.

Une autre garnie de simples bancs sert, mais dans le jour seulement avant et après leurs leçons, aux toutes petites élèves qui ne vont pas encore en scène.

Une dernière pour les figurantes, dites *marcheuses* parce qu'elles ne dansent ni ne chantent.

Messieurs du ballet, au nombre de 15, ont une pièce rappelant, en plus petit, celle des artistes des chœurs, (hommes), une glace au fond, et une sur le côté.

Une dernière petite loge pour les dix enfants danseurs.

*
* *

Non loin de toutes ces loges, situées le plus à proximité possible de la scène, sont répartis les bureaux des chefs de service : la dimension et la distribution rappellent les loges des premiers sujets, trois mètres sur quatre, une petite entrée, dans le fond un petit cabinet de toilette éclairé à l'électricité.

Les Foyers

Le Foyer de l'Orchestre.

Le foyer des musiciens de l'orchestre est la salle où ces artistes, tous de grande valeur, se réunissent quelques instants avant la représentation et pendant les entr'actes. Dans cette pièce les instruments doivent être accordés au diapason normal avant l'arrivée dans la salle ; je n'ai pas besoin de vous dire que ces messieurs n'ont garde d'y manquer.

Si par impossible la mémoire leur faisait défaut, l'impitoyable cahier des charges leur rappellerait que la tonalité de l'orchestre doit

être réglée au diapason normal institué par l'arrêté ministériel du 16 février 1859 et déposé au Conservatoire national de Musique et de Déclamation.

Des banquettes sans dossier au milieu de la salle, d'autres avec dossier le long des murs offrent des sièges un peu plus confortables que leurs chaises de l'orchestre et leur permettent d'attendre patiemment, — oh ! très patiemment — le moment de rentrer dans la salle. Un petit escalier d'une vingtaine de marches les y conduira sur la sonnerie d'appel.

Les voilà partis, la toile va se lever ; ils sont tout actionnés à leurs pupitres, attentifs au bâton de leur chef ; aucun moment n'est mieux choisi pour profiter de leur absence et jeter un coup d'œil sur leur demeure du soir, un véritable musée photographique très curieux.

De grands cadres au nombre de trois contiennent les photographies de tous les artistes composant l'orchestre en 1878, en 1893 et en 1908. En tête de ce dernier dominent les chefs qui les menaient à cette époque à l'assaut des applaudissements : Paul Vidal, Busser, Rabaud et Bachelet.

D'autres grands cadres ne contiennent qu'un

seul personnage. C'est d'abord le ténor Ernest Van Dyck dans le rôle de Siegfried du *Crépuscule des Dieux* ; la photographie est immense et mesure certainement à elle seule plus d'un mètre de hauteur, un véritable tableau. De dimension un peu moindre, mais encore très respectable, sont les portraits des frères de Reszké qui se font vis-à-vis ; l'un, Jean, en Roméo (1885-1911) ; l'autre Edouard, en Méphistophélès, tous deux inséparables là, comme ils l'étaient dans l'existence. Puis Mlle Félia Litvinne, aussi bien partagée par l'encadreur, se présente dans le costume de Déjanire et souligne sa photographie d'une aimable et lyrique dédicace en longue écriture anglaise : « Aux artistes de l'orchestre, aux grands musiciens de l'Opéra dont les talents unis se fondent en une âme ardente, tendre et glorieuse, leur amie Félia Litvinne, janvier 1912. » Chaque portrait d'ailleurs est complété par un mot flatteur écrit par l'original à l'adresse des artistes dont chacun chante les louanges et s'applaudit de leur éminente collaboration.

Dans de plus petits cadres mais non d'un talent moindre, la sculpturale Mlle Lucienne Bréval et le magnifique Chaliapine ; de ci de là, les ténors Caruso et Muratore ; la basse

chantante Gresse en Gunther, roi des Burgondes, *de Sigurd.* L'auteur de cet Opéra a donné sa photographie ornée de la dédicace : « En souvenir de la centième représentation de *Salammbô* et du très grand honneur qu'ils m'ont fait. » Signé : Reyer. Nous voyons ensuite, le grand Maître Saint-Saëns, toujours grand, toujours jeune, qui se dit « leur confrère reconnaissant » ; Massenet, l'immortel auteur de *Werther* et de *Manon* ; Vincent d'Indy, « reconnaissant des études de *Fervaal* (1912) » ; à côté, dans la modeste attitude d'un simple liseur, Faure, l'illustre baryton dont la carrière fut si longue et brillante ; un rôle secondaire interprété par lui passait tout de suite au premier plan ; ne l'a-t-il pas prouvé avec le Nevers des *Huguenots* ? Combien s'en souviennent aujourd'hui ? Et puis c'est la série des chefs d'orchestre qui ont conduit l'excellente phalange pour laquelle chacun glisse un mot aimable, élogieux et flatteur au bas de sa silhouette. C'est J. Pasdeloup, le fondateur des « Concerts populaires » ; Colonne, autre créateur des concerts qui ont conservé son nom, donné à l'une des rues avoisinant le Châtelet ; Lamoureux, troisième fondateur d'un concert, qui porte son nom, sous la direction de

Chevillard, son gendre ; Marty, trop tôt et trop cruellement disparu ; Taffanel, le célèbre flûtiste, qui trouvait assumer une tâche moins délicate en passant de son pupitre d'exécutant à celui de chef ; Gabriel Pierné, le digne successeur de Colonne ; Le Comte J. de Camondo, fondateur, bienfaiteur et président de la Société Philanthropique des Artistes et Amis de l'Opéra (1904-1911) ; Puis un chef d'orchestre étranger : Un Italien, C. Preit, s'exprime ainsi dans sa langue maternelle : « All' eccellente orchestra d'ell' Opera con la piu alta stima. » Enfin Paul Vidal : « à mes amis les artistes de l'orchestre de l'Opéra, leur chef de dix huit-années, leur ami de toujours. » N'est-ce pas charmant ? Terminons sur un amusant croquis, dû au fusain d'Abel Faivre, représentant André Messager, debout au pupitre de la Société des Concerts.

Toutes ces photographies, toutes ces dédicaces dénotent assez le lien qui réunit la grande famille artistique et font honneur aussi bien aux maîtres et artistes qui les ont offertes et écrites qu'aux maîtres et artistes dignes de les recevoir.

Un buste d'Ambroise Thomas offert par

Mme Henry Ferrare (Alice Lafont) a été récemment placé dans ce foyer.

*
* *

Faut-il signaler le dernier ornement garnissant les murs ? Oui, afin de passer pour un historiographe soucieux de ne rien oublier. C'est une glace, une seule, de petite dimension, fixée à droite de la fenêtre. Oh ! ce miroir n'a pas besoin d'être énorme ; ces messieurs de l'orchestre ont d'autres préoccupations que de se friser la moustache ou aligner la raie de leur chevelure (et encore pour certains ce dernier souci serait illusoire) ; s'ils sont coquets, — et ils le sont vraiment alors, — c'est de leur instrument. Ils le soignent, ils le couvent, ils le dorlotent comme un petit nouveau-né. Et pourtant d'aucuns de ces instruments (les violons) ne sont pas jeunes : plus ils sont vieux, meilleure est leur qualité, plus grande leur valeur. Ils l'apportent avec eux et l'emportent eux-mêmes ; voilà ce qu'il ne faut confier à personne.

Aussi ne trouverez-vous dans ce foyer que des instruments nullement portatifs, tels que

les violoncelles mollement installés dans leurs boîtes capitonnées, les harpes soigneusement placées dans des armoires et recouvertes d'un voile protecteur, les tambours de la batterie, les boîtes contenant les tons transpositeurs des cors d'harmonie passés maintenant à l'état de souvenir et remplacés par les cors à pistons, les contrebasses ; les timbales et la grosse caisse ne quittent pas leur place dans la salle où elles séjournent nuit et jour.

Sur la glace sont collés les avis et renseignements qui intéressent la corporation.

Tout auprès du foyer des musiciens, le cabinet du chef d'orchestre.

Le Foyer de la Fanfare.

Il est un autre foyer plus modeste et dont l'usage est peu fréquent : *le foyer de la fanfare.* On l'affecte aux artistes ne faisant pas partie de l'orchestre normal et jouant sur la scène des instruments de cuivre de l'invention de Sax, industriel français d'origine belge, créateur du premier saxophone en 1838. Il remania toute la série des instruments de cuivre, en créa de nouveaux, et s'il ne fit pas fortune, il cons-

titua du moins celle des musiques militaires.

Quelques-uns de ces instruments sont utilisés dans un petit nombre d'opéras, tels qu'*Aïda*, où les fameuses trompettes d'une longueur démesurée et de tons différents obtinrent un succès de surprise et d'acclamations dont le retentissement dépassa les limites de la salle et devint rapidement universel, mondial, si vous avez du goût pour l'expression à la mode. Ces instruments dont on se sert rarement, et dont le format sort plutôt de l'ordinaire, ne seraient promenés dans Paris qu'avec une certaine difficulté. On les a donc internés dans un petit magasin *ad hoc*, communiquant par quelques marches avec le foyer de la fanfare. On y voit toutes les sortes d'instruments de l'illustre inventeur : des gros et courts, des longs et larges, des longs et minces, comme les trompettes d'*Aïda* déjà nommées : il en est d'énormes, et de tous calibres, attendant philosophiquement dans leur hypogée qu'on vienne les réveiller de leur involontaire et silencieux sommeil, se promettant de rendre la pareille avec usure sous le souffle créateur et bienfaisant de poumons puissants et vigoureux.

Les Foyers du Chant.

Les foyers du chant sont les salles dans lesquelles les artistes et les chœurs commencent et achèvent les études musicales des partitions d'opéra. Là aussi viennent chanteurs et chanteuses pour se faire entendre en vue d'un engagement.

La plus grande de ces salles d'étude, la plus importante et la plus curieuse est au rez-de-chaussée ; elle est construite en forme de fer à cheval avec des gradins tout autour sur lesquels cent-dix choristes peuvent prendre place. Dans l'hémicycle un piano, le meuble inséparable d'une salle de danse ou de chant. Le chef de chant, debout ou assis à côté du pianiste accompagnateur, a devant et auprès de lui l'ensemble de son personnel qu'il peut diriger aisément et auquel, malgré le grand nombre, il lui est facile de donner les indications utiles pour l'exécution des morceaux. Cette salle est dite : l'Amphithéâtre, à cause de sa disposition particulière, ou le grand foyer du chant.

Une autre, le petit foyer, ou foyer n° 2, placée contre la scène au premier étage jouit d'une

décoration fort simple ; quelques fauteuils, des divans, des candélabres et des appliques ; les murs attendant mélancoliquement sur leurs panneaux les portraits de chanteurs célèbres pour lesquels les toiles ne sont pas encore tissées ni les couleurs broyées. Les solistes viennent s'y exercer, et au besoin les ensembles. Ce foyer sert encore à d'autres usages d'un bien lointain rapport avec la musique. Son voisinage du théâtre et sa surface relativement étendue l'ont désigné pour recevoir les objets les plus hétéroclites venus de la scène qu'ils encombraient à un moment donné et dont on s'est débarrassé au profit de ce foyer du chant. N'empêche qu'à la première alerte il reprend sa destination première, et les accessoires de scène qui y avaient pris place sont repoussés dans les coins, ou rentrent honteusement dans leurs magasins propres.

A côté de la loge des chœurs (dames), notons un petit foyer de chant pour répétitions.

Il y a encore d'autres salles plus petites pour les leçons ou raccords. D'ailleurs quand la nécessité commande, quand il faut faire étudier les parties séparément, on emmène les artistes dans n'importe quelle pièce libre, fût-ce

dans les bureaux des chefs d'orchestre ou de chant. L'important est de ne pas perdre de temps et de pouvoir travailler, et je vous prie de croire qu'on travaille à l'Opéra.

Le petit théâtre.

Je dois vous signaler une dernière salle qui n'existait pas dans le projet primitif de l'édification de l'Opéra. Cette salle fut construite après coup sous le principat du directeur Gailhard, au-dessous du cabinet directorial. Elle était destinée aux répétitions de chant qui ne trouvent pas toujours leur développement nécessaire, eu égard à l'insuffisance du nombre des foyers de chant. Mais Gailhard avait pour elle des ambitions plus élevées, il comptait en faire un succédané de la scène, souvent prise par le ballet ou la machinerie, et s'en servir pour la mise en scène. A cet effet, on l'avait aménagée en théâtre, d'où lui est resté le nom de : *Petit théâtre.* C'est tout ce qu'elle a conservé de sa destination première, car on ne s'en sert malheureusement pas. Suffisante à la rigueur pour une petite scène comme l'indique son surnom, son exiguïté ne répondait pas aux besoins des

développements exigés par l'immensité de la véritable scène ; on l'utilise de temps à autre pour répétitions partielles et chanteurs isolés.

Les Salles de danse.

Au premier rang des salles de danse, consacrées aux exercices de l'art chorégraphique, se place *Le Foyer de la danse* qui ne reçoit cette affectation de travail que dans la journée.

Nous l'avons déjà décrit et n'y reviendrons pas, ne fût-ce que pour ne pas humilier par le rapprochement les autres salles dont l'aménagement et l'ameublement sont des plus simples et des plus rudimentaires.

Elles sont au nombre de trois ; l'une pour les petits garçons et les messieurs du ballet, la seconde pour les fillettes et la troisième pour les premiers et seconds quadrilles, et les coryphées. Quant aux petits sujets, grands sujets et étoiles, leurs ébats se prennent au vrai, au seul, au grand Foyer de la danse.

Les deux premières salles sont semblables : vastes pièces rectangulaires ; à l'entrée le piano (pour les petits garçons, le maître de ballet se contente généralement de son violon) : de chaque

côté, fixés aux murs des rouleaux de bois blanc, dites barres d'exercice, indispensables pour servir d'appui aux danseurs dans leurs mouvements d'assouplissement.

La troisième salle, plus grande encore et de forme circulaire, est placée à l'étage supérieur de la rotonde du pavillon ouest, au-dessus de la bibliothèque, et tout naturellement dénommée *la rotonde*. Un piano à l'entrée.

Chacune de ces salles comprend un mobilier des plus sommaires, des bancs en petit nombre ; dans les salles de danse encore moins qu'au Foyer de la danse on n'a besoin de s'asseoir ; on danse. Le luxe n'a comme représentant qu'une grande glace couvrant le mur face à l'entrée et servant à étudier les poses et les pas dont on prépare l'exécution en vue de la scène.

Le côté d'ordre ménager n'a pas été omis sous la forme d'un arrosoir de format moyen ; l'ustensile doit être maniable, car chacun et chacune le prend, aussi bien le pianiste que les danseuses et le professeur, celui-ci fût-il une dame. Il importe que le plancher soit exempt de poussière pour ne pas contrarier les pas et sauvegarder la propreté des mignons chaussons de danse.

Prescriptions hygiéniques pour la danse.

Si les danseurs et danseuses ont soin du plancher de leurs exercices, l'administration ne doit pas avoir un moindre souci de leur santé et de leur bien-être. Dans cette maternelle pensée, elle avait autrefois fait placarder dans les foyers et les salles de danse une petite affiche contenant les prescriptions hygiéniques à suivre par le parfait danseur et l'impeccable ballerine. La pancarte semble avoir disparu ; elle contenait cependant d'utiles conseils ; vous lirez sans doute avec intérêt la copie que j'en ai faite à votre intention.

Instructions concernant l'hygiène de la jambe et du pied.

Les soins consistent essentiellement en *massages* et en *lotions alcooliques.*

Le *massage* donne de la souplesse aux articulations, fortifie les muscles et les tendons.

L'*alcool* tonifie la peau.

Faire des *frictions* d'abord légères et superficielles, puis plus énergiques et profondes, de

bas en haut, tous les jours pendant cinq à dix minutes.

Lotions alcooliques et toilette des pieds :

Le matin, le soir, et après les exercices prolongés, laver les pieds dans de l'eau savonneuse ou additionnée d'eau blanche (une ou deux cuillerées à café par litre), en les brossant avec une brosse à ongles. Les essuyer avec soin, notamment les espaces interdigitaux.

Frictionner avec une solution alcoolique (eau de Cologne, alcool camphré) et compléter le séchage avec de la poudre de talc.

Corps gras. — Lorsque la peau a de la tendance à se gercer, faire avant le poudrage une légère friction avec gros comme un pois d'une substance grasse quelconque (axonge, beurre de cacao, cold-cream, suif, etc.) ou avec de la vaseline et au besoin saupoudrer par-dessus.

Ongles. — Pour éviter l'accident appelé ongle incarné, tailler les ongles en carré, particulièrement celui du gros orteil ; introduire un peu d'ouate entre le rebord libre de l'ongle et les chairs.

Contre la déviation du gros orteil : Placer un

tampon d'ouate entre le gros orteil et le doigt de pied voisin pour maintenir l'écartement.

Les Magasins

Les Costumes.

Quand nous avons parcouru les couloirs nous avons vu partout des portes, encore des portes et toujours des portes : ici, dans le magasin des costumes, nous voyons des armoires, encore des armoires et toujours des armoires. Il en faut, pour contenir tous les costumes dont la centralisation se fait dans ce magasin appelé le *Grand Central.* Chaque ouvrage a sa place déterminée ; les costumes qui s'y rapportent sont réunis ; le jour de la représentation, le chef de magasin les remet aux chefs des divers services, chœurs et figuration, pour être distribués à leur personnel. Les costumes ne sont conservés dans les services affectataires que le temps voulu pour être revêtus pendant les ouvrages en cours ; après quoi, ils font retour au magasin central.

Des ateliers de tailleurs et costumières, vastes, clairs, aérés à rendre jaloux bien des ateliers de

couturières, les reçoivent pour la vérification et la mise en état avant de retourner dans les armoires ou dans les tiroirs. Si vous ouvrez les unes et les autres vous avez sous les yeux le développement des costumes à travers les âges et toutes les classes sociales, allant de la plus grande simplicité au luxe le plus somptueux. Bure, toile et draps grossiers, velours unis, brodés ou épinglés, soie, satin, étoffes d'or ou d'argent, gazes de toutes couleurs ont été requis pour habiller hommes et femmes, vilains et seigneurs, religieux et démons, paysannes et grandes dames, enfants et vieillards, gentilshommes et manants, chrétiens et infidèles, sages et bouffons, moines et courtisanes, reines et rois de tout pays et de toute époque. Dans cette quantité, nulle confusion, nul désordre. Les costumes les plus ordinaires sont soigneusement pendus, les plus riches pliés avec méthode, étendus dans des tiroirs ou des cartons, à l'abri du jour et de la poussière. La classification ne laisse rien à désirer : des étiquettes bien lisibles et en vue rendent les recherches promptes et faciles. La précaution n'est pas inutile : la garde-robe de l'Opéra ne renferme pas moins de 30.000 costumes !

Les perruques et coiffures.

Les perruques sont une partie importante du costume et demandent une attention et un talent particuliers pour être confectionnées et entretenues en bon état de conservation. Elles sont en conséquence l'objet de précautions des plus minutieuses, bien empaquetées, hermétiquement closes, et recouvertes de gros papiers qui les protègent contre les injures de l'air. La chevelure et la barbe arrêtent volontiers au passage ce qui voltige dans l'atmosphère ; c'est encore plus vrai pour les perruques, les fausses barbes, les postiches, les fausses moustaches ; voilà qui réclame l'emploi méticuleux du plumeau, du peigne et de la brosse.

Pour être moins fragiles, les coiffures (les couvre-chef) exigent cependant des égards et veulent être traitées à l'égal des costumes qu'elles accompagnent et complètent. Par coiffures, j'entends bonnets, calottes, bérets, toques, chapeaux avec et sans plumes, barrettes, tricornes, chapeaux cardinalices, etc. Toutes ces coiffures sont rangées dans les armoires à l'instar des vêtements et uniformes dont elles sont le complément indispensable.

La Cordonnerie et la Sellerie.

La variété des chaussures correspond à la variété des costumes. Le magasin de la cordonnerie en contient la série complète : sandales, cothurnes, mules, bottes molles, bottes fortes, bottes à l'écuyère, bottes à l'anglaise, bottes à la Souwarof, bottes à la hussarde, bottes à chaudron, bottes à revers, bottes avec glands ; souliers plats ou à talons rouges ou noirs, souliers à la poulaine, souliers à lacets ou à pattes ; la nomenclature en serait infinie ; sachez que toutes les chaussures y sont représentées jusqu'à des sabots et des patins à roulettes. En fait de sabots, nous en avons vu, dans un cabinet de débarras, une quantité de minuscules qu'aurait peine à chausser un petit enfant. Nous fûmes intrigué et nous demandions à quoi pouvaient bien servir ces diminutifs de sabots. Nous aurions longtemps cherché sans trouver. C'était le reste d'une dizaine de mille que Gailhard avait fait confectionner pour un bal de bienfaisance donné dans le cadre de l'Opéra à l'occasion d'une fête de Noël. Ces mignons petits sabotins enrubannés et garnis de fleurs

étaient présentés aux galants chevaliers pour être offerts à la dame de leurs pensées. L'idée était bonne ; la recette fut fructueuse et la caisse des pauvres en connut le bienfaisant contrecoup.

A la cordonnerie s'ajoute la sellerie pour tout ce qui concerne le harnachement des chevaux conviés à parader dans certains opéras.

Là encore vous avez la kyrielle des selles en cuir ou en peau, harnais, colliers, croupières, sangles, licous, brides, traits, de toutes époques, de tous styles, de toutes couleurs.

Les Armures.

Si nous passons au magasin des armures nous sommes dans un véritable musée de l'armée tel que celui des Invalides, aussi complet et aussi varié, plus peut-être. Une longue pièce : au milieu et contre les murs, tout ce que l'humaine intelligence a inventé d'armes pour tuer et massacrer : coutelas, poignards, dagues, épées, sabres, cimeterres, et yatagans ; haches, lances, hallebardes, piques et pertuisanes ; massues et fléaux d'armes ; arcs et flèches ; arbalètes ; arquebuses, fusils et pistolets, etc...

Les armes défensives ont leur place qui n'est pas moins importante ; l'aspect n'en est pas moins curieux et intéressant : rappelant, comme les armes offensives toutes époques et tous pays : écus et boucliers ; armures en acier uni ou damasquiné ; cuirasses, cuissards, jambières, cottes de maille, gantelets, etc...

Les Bijoux.

Si nous pénétrons dans le magasin des bijoux, c'est une bien autre affaire.

Autrefois on s'émerveillait devant les boutiques des bijoutiers du Palais-Royal ; de nos jours on s'extasie aux vitrines de la rue de la Paix et de la Place Vendôme.

Quelle mesquinerie, quelle pauvreté en comparaison des vitrines alignées dans le magasin des bijoux de l'Opéra. Pour vous en faire une idée, imaginez-vous les trésors de Golconde réunis à ceux que décrit l'auteur des *Mille et une Nuits*, et vous n'aurez qu'une vision imparfaite des joyaux amassés pour paraître sur la scène de notre Académie Nationale de Musique et de Danse : bagues énormes des formes les plus diverses, octogones, ovales, à losanges ; anneaux

pour les bras, les mains et les jambes ; boucles et pendants d'oreilles ; colliers et cercles d'or ; boucles de souliers ; couronnes, diadèmes, tiares et mitres ; chacun de ces bijoux, chacun de ces joyaux et chacune de ces parures sont ornés de métaux précieux et de pierreries ; diamants, perles, rubis, saphirs, turquoises, améthystes, émeraudes, topazes, grenats, agates, cornalines, opales, malachites, coraux fascinent le regard, et dépassent tout ce que l'on peut rêver. Ces merveilles rapprochées, superposées dans les rayons de hautes vitrines savamment éclairées, produisent un éblouissement par la beauté de leurs couleurs et l'éclat de leurs reflets, révélations inconnues pour l'amateur qui ne peut en croire ses yeux et se détache à regret de tant de splendeurs.

Je ne voudrais pas à mon tour vous arracher à l'enchantement dans lequel vous êtes sans doute plongés ; pour rendre hommage à la vérité, je suis bien forcé de vous avouer tout bas que l'effet, pour prestigieux qu'il soit, n'est dû qu'à des pierres fausses ou artificielles, mais délicieusement travaillées et présentées artistiquement.

Les Décors.

En fait de magasins de décors, il ne faut pas les chercher au théâtre même, il n'y en existe pas à proprement parler. Vous trouverez bien à droite et à gauche de la scène des feuilles de décorations appliquées contre les parois de cases juxtaposées ; mais ne n'est là qu'un simple dépôt des châssis et des toiles se rapportant aux pièces en cours de représentation. On emploie ce procédé pour éviter les trop fréquents voyages que le matériel serait obligé de subir du théâtre au magasin et *vice versâ*. Les véritables magasins des décors de l'Opéra sont situés au boulevard Berthier, qui longe les fortifications de la porte de Clichy à la porte de Champerret. Nous allons nous y rendre, si vous le voulez bien. Cela nous prendra peu de temps et nous reviendrons promptement. Nous y ferons un séjour plus prolongé quand nous aurons à parler des ateliers de décors, lesquels sont annexés aux magasins. Nous voici donc arrivés aux fortifications devant un immense bâtiment.

En face de l'entrée, les ateliers de décors ; à droite et à gauche, les magasins. Nous ne nous

occupons que de ces derniers pour le moment.

Ces deux magasins sont absolument identiques ; chacun a deux immenses portes ouvrant sur un passage carrossable de la largeur de ces chariots que vous avez certainement vus circuler dans Paris chargés de décors ; on n'en voit que l'envers, malgré le désir qu'on aurait d'apercevoir l'endroit. De part et d'autre du passage, des rangées de grandes cases ont été construites pour loger les châssis mesurant 10 mètres de hauteur sur une largeur de 3 m. 25. Ces châssis sont classés par œuvre dans une, deux ou trois cases suivant l'importance de la décoration de la pièce à laquelle ils se réfèrent. Des tablettes, sorte de casiers, s'étagent le long des charpentes pour recevoir des perches atteignant jusqu'à 27 m. 80 de longueur. Sur celles-ci sont roulés les rideaux ou toiles de fond. Des perches de dix mètres suffisent aux plafonds ou frises.

Les accessoires.

Tout ce qui s'accroche, tout ce qui se décroche, tout ce qui se remue, tout ce qui se déplace, tout ce qu'on porte, tout ce qu'on place, les

meubles, les bancs, les chaises, les tabourets, les fleurs, les guirlandes, les appliques, les pianos, les harmoniums, les ustensiles divers, en un mot tout ce qui n'est pas fixé ou fiché en scène par la machinerie, tout ce qui est « meuble », c'est-à-dire mobile, dépend du service des Accessoires.

Que de magasins pour contenir cette hétéroclite collection! Il y en a huit, à peine suffisants; on s'arrange comme on peut, mais on s'arrange de façon à trouver immédiatement l'accessoire dont on a besoin, là où il est rangé. Le rangement est en principe fait par ouvrage ; il arrive que les mêmes objets sont affectés à plusieurs œuvres différentes, alors adieu le classement catégorique et absolu devenu, dans ce cas, impraticable. On s'en tire tout de même grâce à la connaissance que le chef des accessoires possède de tous les arcanes de son service, aidé par deux hommes dont l'expérience est non moins complète. Ces aides sont à poste fixe, appointés sur le pied de 180 francs par mois, à la disposition de leur chef, de midi à cinq heures, et, tous les soirs où l'on joue, une demi-heure avant le lever du rideau.

Aux représentations, on doit recourir à une

escouade supplémentaire variant de douze à dix-huit hommes suivant le nombre et l'importance des accessoires réclamés par la pièce en jeu. Ces auxiliaires reçoivent cinq francs par soirée.

Les animaux.

Quand des animaux doivent figurer sur la scène, tels que des chevaux dans nombre d'opéras : *La Juive*, *les Huguenots*, *Lohengrin*, *Le Cid*, *Sigurd*, *le Crépuscule des dieux Salammbô ;* des bœufs dans *Monna Vanna* et *Les Barbares*, ces bêtes sont amenées au théâtre par les soins de la maison ou de l'établissement qui les donne en location, manège ou Jardin d'Acclimatation. On les conduit au théâtre ; leur rôle terminé, on les remmène.

On n'use pas de la même méthode pour les quatre colombes qui s'agitent dans le ballet *Les Deux Pigeons* de M. André Messager ; ou sont enfermées par couple dans l'opéra de *Déjanire*, du maître Saint-Saëns.

Leurs cages dépendant du chef des accessoires, ces gentilles colombes deviennent accessoires à leur tour, en vertu sans doute du prin-

cipe : *accessorium sequitur principale*. On les a conservées à l'Opéra qui leur octroie

Bon souper, bon gîte et le reste.

Elles se sont si bien trouvées de leur situation qu'elles n'ont pas hésité à s'offrir le luxe d'une gracieuse progéniture, jalouse d'embrasser la carrière de ses parents.

Quand le régisseur général a vu que le chef des accessoires s'y entendait aussi habilement en élevage, il s'est dit qu'à la première occasion ses talents de gentleman-farmer seraient utilisés.

L'occasion s'est présentée à propos de *Scemo*, l'opéra de M. Bachelet ; un troupeau de moutons circule sur la scène. On ne pouvait songer à faire venir ces petits ruminants avec leur berger et leur chien chaque soir de *Scemo*. Et puis quand même on aurait obtenu cette promenade, le plus délicat était d'obtenir un défilé en bon ordre sur le plateau. Une réelle difficulté se présentait : comment en triompher? On songea à celui qui avait dressé les colombes des *Deux Pigeons* et de *Déjanire*, au chef des accessoires. Celui-ci, plein de bonne volonté,

ne demanda pas mieux que d'essayer. Il se mit en campagne, — dans la campagne de Gisors, — pour avoir un ou deux moutons conducteurs, c'est-à-dire des moutons que l'on pouvait apprivoiser, qui obéiraient au geste et à la parole ; quand on aurait ceux-là, posséder les autres n'était plus qu'un jeu d'enfants ; et ces autres suivraient, en mémoire de leurs célèbres ancêtres, les moutons de Panurge.

Le chef des accessoires trouva les moutons rêvés, acheta les autres, une quinzaine en tout. Il s'occupa d'abord des premiers pour leur apprendre leur rôle de chefs de conduite. Dans la crainte que l'ascenseur monte-charges ne leur causât trop d'émotion, il entreprit de leur faire gravir « à pattes » les marches de l'escalier jusqu'à la scène. A force de patience et de morceaux de pain l'ascension fut accomplie. Monter était bien, mais descendre était mieux. Ce mieux fut obtenu avec un peu plus d'hésitation, combattue par un peu plus de morceaux de pain. Et voilà comme on a pu applaudir dans *Scemo* ces doux animaux à la chaude toison.

On avait gardé les caressantes colombes, pouvait-on abandonner les moutons? Non, n'est-ce pas ? On leur prépara donc un logis dans

la cour Garnier et l'Opéra possédait alors bergerie et colombier ; avis à nos modernes Racan.

Bruits de coulisses.

Le héros d'une ancienne chanson de café-concert exprimait ses désirs et ses goûts ; entre autres couplets il disait :

J'aime entendre la rame
Le soir battant les flots,
L'oiseau de mer qui brame,
Le chant des matelots.
J'aime aussi la tempête
Et la foudre et l'éclair ;
J'aime quand sur ma tête
Le feu sillonne l'air !

A l'Opéra, notre chanteur trouverait tout ce qu'il peut rêver. Pour le tonnerre, il aurait l'embarras du choix : une plaque de tôle graduellement agitée produira les roulements lointains ; un énorme tambourin d'un mètre cinquante de hauteur et large en proportion rappellera à s'y méprendre les grondements du tonnerre sous les baguettes agiles d'un ancien musicien de la garde, heureux de battre les ra et les fla, en sou-

venir de son glorieux régiment. Le bruit de la tempête s'obtient au moyen d'une grosse crécelle qui n'exige pas moins de deux hommes pour la manœuvrer. Pour simuler la chute de la pluie on roule sur lui-même un cylindre oblong contenant à l'intérieur fixées de place en place des lames d'acier ; des cailloux y sont enfermés ; quand on roule le cylindre, les cailloux ricochent sur les lames et l'effet obtenu s'approche positivement de la réalité. Un bon ménage de province assistait à une représentation de *Guillaume Tell ;* la scène de l'orage fut si parfaitement imitée que la femme, oubliant qu'elle avait quitté son patelin, se pencha vivement vers son mari : « Pourvu que la bonne ait pensé à fermer les fenêtres ! »

Pour les éclairs, les électriciens s'en chargent.

Quant à l'embrasement de la scène et aux jets de flamme les artificiers en prennent le soin. Le tuyau d'une gigantesque pipe en fer blanc contient du lycopodium en poudre ; dans le fourneau brûle un peu d'alcool ; en soufflant dans le tuyau la poudre intérieure chassée passe sur l'alcool, s'allume et produit d'instantanés jets de flamme aussitôt évanouis.

Les pièces nouvelles comportent-elles des

« trucs » particuliers, en dehors de la compétence des machinistes, électriciens et artificiers du théâtre, la fabrication en est demandée à des hommes spéciaux.

Le sous-sol

Les caves.

Je ne puis pas quitter le monument sans vous parler du sous-sol et des caves pour lesquelles l'architecte-constructeur professait une paternelle admiration. Il est incontestable qu'au point de vue technique elles méritent de retenir l'attention des hommes de l'art et constituent un véritable tour de force. Mais le talent et la patience qu'on a déployés à les édifier peuvent-ils être appréciés à leur juste valeur par des personnes autres que des connaisseurs et des spécialistes? Ch. Garnier estimait fâcheux que « les caves de l'Opéra ne fussent pas visitées par le public ; car elles sont belles, et par leur étendue et par leur élévation. Ces immenses arceaux qui se suivent, s'accompagnent ou se rencontrent ; ces grandes piles en pierre, ou ces murs robustes qui soutiennent les larges voûtes, tout a un air de soli-

dité, de puissance et de grandeur qui n'est pas sans causer une certaine impression ». Puis il ajoute que « la simplicité des dispositions générales, la qualité des matériaux, l'absence de toute ornementation et surtout le manque de lumière qui donne à toute chose un aspect étrange, contribuent à impressionner l'esprit et à étonner les regards ». Loin de moi la pensée et l'outrecuidance de contester la justesse d'une appréciation sortant de la plume autorisée d'un pareil maître ; il me sera permis cependant de faire timidement observer que ces fameuses caves, dont on ne saurait nier l'aspect imposant et grandiose, ne peuvent cependant arracher l'enthousiasme aux profanes, d'autant qu'elles sont plongées dans une parfaite obscurité, comme l'avoue très sincèrement leur éminent constructeur, obscurité que l'œil du public aurait grand'peine à illuminer s'il n'est aidé par une forte dose d'imagination. C'est ainsi que l'architecte a dû être entraîné, en même temps que par son âme de poète ; celle-ci ne l'a-t-elle pas amené à écrire : « Que de fois j'ai parcouru ces caves, tout seul, sans la moindre lumière, éclairé seulement par la lumière lointaine de quelques soupiraux, afin

de ressentir cette espèce d'influence de terreur et de grandeur, et de défendre mon esprit contre les mesquineries et l'entraînement aux petites préoccupations artistiques ! Cela valait presque pour moi un voyage en Italie ! »

Eh bien ! franchement, ne croyez-vous pas que, pour avoir eu de pareilles visions dans l'ombre souterraine, il est indispensable que la folle du logis l'ait accompagné dans sa visite ?

Ce qu'il y a de curieux pour les personnes non initiées aux secrets et aux difficultés de l'art architectural, c'est d'apercevoir, à la lueur timide d'une lanterne conductrice, la longue suite des énormes conduites d'eau, l'interminable théorie des tuyaux de canalisation de gaz, des fils électriques, qui serpentent sur le sol, s'accrochent aux voûtes, cotoyent les murs ou traversent les espaces. Cela sent véritablement l'étrange et le fantastique et présenterait un spectacle encore plus captivant s'il était éclairé *a giorno* : ce qui n'est pas le cas naturellement.

Les disques Gramophones.

Au cours de cette promenade en caves, on vous arrète devant une porte de fer clôturant un

caveau spécial dont il convient de vous révéler l'histoire et le contenu.

En 1907, la Société des Gramophones, (Pierre Gailhard *regnante* à l'Opéra), pensa qu'il serait intéressant dans une centaine d'années, (les représentants actuels soignaient leurs futurs, très futurs successeurs), de connaître les progrès qu'auraient à cette époque réalisés ses appareils, à quel degré de perfection ils seraient parvenus. Le directeur de cette société proposa donc à celui de l'Opéra, (entre directeurs, on ne saurait rien se refuser), d'enregistrer les voix des principaux chanteurs du moment, tant français qu'Allemands et Italiens. On y adjoignit même plusieurs morceaux d'instruments ; un de violon, un second de trio à cordes, un troisième d'orchestre et un quatrième de piano. Deux douzaines de disques furent ainsi obtenus ; on les enferma précieusement dans deux urnes en plomb contenant chacune une douzaine de disques ; on souda le couvercle ; un robinet avait été adapté à cette boîte pour qu'on pût faire le vide à l'intérieur ; puis tout fut resoudé hermétiquement de manière à interdire la pénétration de l'air avec les disques. Un cachet spécial scella le tout en présence de personnages officiels,

et procès-verbal fut rédigé de la cérémonie. Avant l'internement des disques, une audition en avait été préalablement donnée aux assistants. Quelques années plus tard, le 13 juin 1912, avec les mêmes précautions et formalités de nouveaux disques furent ajoutés aux premiers dans deux nouvelles urnes. Des cases libres attendent d'autres disques en cet hypogée d'un nouveau genre, ayant quelqu'analogie avec un caveau de famille. Notre hypogée cependant présente un réel avantage sur les véritables, car les voix enfermées ressusciteront avant le jugement dernier. Dans un siècle, le caveau, pardon! la caisse des disques s'ouvrira, et comme on a pris le soin d'enclore en même temps, au fond des urnes, dans une cavité isolée, un diaphragme et une boîte d'aiguilles, l'audition, exacte comme elle le serait aujourd'hui, sera servie aux dilettanti du XXIe siècle grâce à la sage prévoyance de l'actuelle Société des Gramophones.

Nos arrière-neveux lui devront le « ramage »

de nos plus célèbres artistes. Quel régal pour eux! Combien ne serait-il pas intéressant pour nous de pouvoir nous rendre compte de ce

qu'étaient les voix des Tamberlick, des Rubini, des Lablache, des Tamburini, voire même de Faure, dont bien peu de nos contemporains ont maintenant gardé le souvenir précis !

Les intentions du donateur ont été explicitement formulées dans le procès-verbal de la première audition.

Sa volonté est que ces boîtes soient ouvertes seulement au bout de cent années, afin d'apprendre aux hommes de cette époque :

1° Quel était l'état des machines parlantes, encore aujourd'hui à leurs débuts, et quels progrès auront amélioré cette précieuse invention au cours d'un siècle.

2° Quelle était la voix des principaux chanteurs de notre temps, et quelle interprétation ils donnaient à quelques-uns des morceaux les plus célèbres du répertoire lyrique et dramatique.

Toutefois, pensant qu'on n'aurait peut-être pas la patience d'attendre un siècle entier l'ouverture des urnes précieuses, le donateur laisse toute liberté au Ministre de fixer la date de l'ouverture des boîtes après cinquante années révolues.

Une note, jointe au procès-verbal, permettra à ceux qui ouvriront un jour les boîtes de com-

prendre le fonctionnement des appareils et de les utiliser pour le plus grand profit de la science et de l'art.

La notice explicative, les procès-verbaux des deux cérémonies, et la nomenclature des disques contenus dans les quatre urnes enfermées dans le caveau figurent au « Musée de la voix », *vulgo* les Archives de l'Opéra, qui les conservent religieusement.

Pour les personnes curieuses de savoir quels morceaux sont ainsi réservés à la postérité, nous en donnons la nomenclature intégrale :

Séance du 24 décembre 1907

Première urne.

Mlle Mérentié, de l'Opéra, *Ariane*.	MASSENET.
Mme Auguez de Montalant, des Concerts Colonne, *La Procession*.	CÉSAR FRANCK.
Mlle Lindsay, de l'Opéra, valse de *Roméo et Juliette*.	GOUNOD.
M. Affre, de l'Opéra, *Ballade du Trouvère*. .	VERDI.
M. Renaud, de l'Opéra, *Hamlet*	A. THOMAS.
M. Noté, de l'Opéra, *La Favorite*	DONIZETTI.
M. Beyle, de l'Opéra-Comique, *Si j'étais Roi*.	ADAM.
M. Dufranne, de l'Opéra-Comique, *Le Châlet*.	ADAM.
M. Raoul Pugno, pianiste, *La Sérénade à la Lune*.	R. PUGNO.
Trio à cordes, *Oratorio de Noël*	SAINT-SAENS.

Mlle Selma Kurz, artiste allemande, *Villanelle*. Del Acqua.
Mlle Korsoff, de l'Opéra-Comique, *Le Barbier de Séville* . . . . Rossini.

Deuxième urne.

M. Tamagno, artiste italien, *La Mort d'Otello*. Verdi.
MM. Caruso et Scotti, artistes italiens, duo de la *Force du Destin* . . . . Verdi.
M. Plançon, de l'Opéra, *Sérénade de Faust*. . Gounod.
M. Battistini, artiste italien, et les Chœurs de la Scala, *Ernani* (scène) . . . . Verdi.
M. de Lucia et Mme Huguet, artistes italiens, duo des *Pêcheurs de Perles*. . . . . Bizet.
Mme Patti, *Don Juan* . . . . Mozart.
Mme Melba, artiste anglaise, *Caro nome* de *Rigoletto* . . . . Verdi.
Mme Schumann-Heink, artiste allemande, *Samson et Dalila* . . . . Saint-Saens.
Mme Boninsegna, artiste italienne, et les chœurs de la Scala, *La Force du Destin* (scène) . . Verdi.
Mme Calvé, artiste française, *Habanera* de *Carmen* . . . . Bizet.
Orchestre, *Marche du Prophète*. . . . . . Meyerbeer.
M. Kubelik, violoniste virtuose, *Ronde des lutins* . . . . Bazzini.

Séance du 13 juin 1912

Liste des disques contenus dans l'urne n° 3

Musique de la Garde Républicaine, *Symphonie pastorale*, allegro ma non tropo . . . . . Beethoven.
M. Kubelik (violon). *Zapatéado*. . . . . . Sarasate.
M. Paderewski (piano), valse en la bémol . . Chopin.

M. Caruso, *Aïda* (Celesta Aïda). . . . . . VERDI.
M. Amato (baryton), *Otello* (Credo) . . . . VERDI.
M. Franz (ténor), *Lohengrin* (Récit du Graal). WAGNER.
M. Chaliapine, *Ballade du Roi* . . . . KENNEMANN.
MM. Caruso et Scotti, Mmes Abott et Homer, *Rigoletto* (quatuor) . . . . VERDI.
MM. Caruso et Scotti, Mmes Farrar et Viafora, *La Bohême* (quatuor) . . . . PUCCINI.
MM. Caruso, Scotti, Journet, Mmes Sembrich, Severina, Daddi, *Lucie de Lamermoor* (sextuor). . . . . DONIZETTI.
Mme Galvani (soprano), *L'Enchanteresse*, valse. ARDITI.
Mme Melba, *Les Noces de Figaro* (Voi che sapete). . . . . MOZART.

Liste des disques contenus dans l'urne n° 4.

M. Gémier. Allocution prononcée à l'occasion de la remise du 2e dépôt de disques le 13 juin 1912 . . . .
M. Kreisler (violon). Allegretto. . . . . . . LUIGI BOCCHERINI.
M. Marcel Journet (basse), *Faust*, ronde du Veau d'Or. . . . . GOUNOD.
Mme Tetrazzini (soprano), *Le Barbier de Séville* (Une voce poco fa) . . . . ROSSINI.
M. Campagnola (ténor), *Roméo et Juliette* (Cavatine) . . . . GOUNOD.
— *Faust* (Cavatine) . . . . GOUNOD.
M. Léon Beyle, *Le Roi d'Ys* (aubade). . . . LALO.
— *Werther* (J'aurai sur ma poitrine). . . . MASSENET.
M. Reynaldo Hahn, *Le Cimetière de Campagne*. R. HAHN.
— *L'Ile Heureuse* . . . . CHABRIER.
M. Vigneau, *Rigoletto* (Courtisans, race vile). VERDI.
— *Rigoletto* (Paix, voici le bouffon) . . . . VERDI.
Mlle Brohly, *Samson et Dalila* (Mon Cœur). . SAINT-SAENS.

— *Les Saisons* (Ah ! Pourquoi). . . . . . . V. Massé.
Mme Auguez de Montalant, *La Damnation de Faust* (Romance du 4e acte, 1re partie). . . Berlioz.
— *La Damnation de Faust* (Romance du 4e acte, 2e partie) . . . . Berlioz.
M. L. Beyle et Mlle Brohly, *Werther* (scène de la Déclaration) « Il faut nous séparer » . . Massenet.
— *Werther* (scène de la déclaration) « Vous avez dit vrai ». . . . . Massenet.
Mlle Korsoff, *La Traviata* (Scène et Air) « Quel trouble » . . . . Verdi.
— *La Traviata* (Suite. Folie) . . . . Verdi.

Les procès-verbaux de ces auditions, les listes des morceaux et l'instruction sont roulés dans un brillant étui cylindrique en cuivre sur lequel fut gravée l'inscription ci-après :

Théâtre National de l'Opéra.

Etui renfermant :

1° Le procès-verbal de la cérémonie officielle qui eut lieu le 24 décembre 1907 pour l'enfouissement de disques gramophones dans les caves de l'Opéra.

2° La liste des morceaux inscrits sur ces disques ;

3° L'instruction nécessaire à leur emploi, lorsque l'ouverture des boîtes scellées qui les contiennent aura lieu dans un siècle, conformément aux volontés du donateur, M. Alfred Clark.

Cette inscription remonte à l'époque de la première séance ; elle devra être complétée par

l'addition du second procès-verbal et des autres disques de la seconde séance.

*
* *

L'Usine d'électricité.

Continuons notre promenade souterraine, guidés par une vive clarté entrevue dans le lointain de ces sombres couloirs ; nous sommes dans l'usine d'électricité.

Primitivement l'administration de l'Opéra faisait son électricité ; il n'en est plus de même aujourd'hui, elle se contente de la recevoir directement du secteur. Les agents de la compagnie à demeure dans l'usine assurent d'une façon continue la réception et la régularité du courant ; ils exercent la surveillance de l'éclairage ; leur rôle se borne là. Le service du théâtre a la charge de la distribution de l'électricité dans tout l'immeuble, scène, salle et dépendances.

Le Jeu d'orgues.

Sous la scène fonctionne le jeu d'orgues pour la distribution de la lumière sur le théâtre. Ce nom musical vient du temps où le gaz régnait

en maître ; les tuyaux rangés à côté les uns des autres rappelaient les orgues que l'on voit dans toute église. Les tuyaux ont disparu avec le gaz, le nom n'en a pas moins été conservé.

A l'étage immédiatement inférieur se fait le réglage de la résistance électrique.

La Chaudière à vapeur.

Non loin se voit la chaudière destinée à produire les jets de vapeur que vous voyez sortir du plancher de scène pour simuler flammes et fumées ; ainsi dans *Sigurd*, au réveil de Brunehild ; au finale du *Crépuscule des Dieux ;* à l'Incantation du feu dans *La Valkyrie ;* dans *l'Or du Rhin*, à la grotte d'Albérich ; dans *Armide*, à la danse des Furies, pour en citer quelques exemples.

*
* *

Le sol des caves est de 3 m. 75 en contrebas du sol de la rue. Quand je dis 3 m. 75, ce n'est pas pour toute l'étendue des caves dont le sol est horizontal, mais n'est pas partout à égale distance de celui de la rue, qui, lui, n'est pas

horizontal. Le promeneur ne s'en doute pas ; il ne suppose pas une grande différence de niveau entre la place de l'Opéra et le boulevard Haussmann. Aussi sera-t-il étonné d'apprendre que la comparaison, établie entre la façade du Théâtre et la porte monumentale de l'administration, qui est derrière, accuse une différence de niveau de 2 mètres ! Fions-nous donc aux apparences !

La Cuve.

Il y avait autrefois, non pas un roi et une reine, mais un petit ruisseau descendant des hauteurs de Ménilmontant et continuant sa course pour venir former une nappe d'eau dans les terrains sur lesquels devait s'élever l'Opéra. Ce petit ruisseau s'alimentait par les eaux de pluie tombant sur un sol perméable et présentait une vague ressemblance avec le Mançanarèz, tantôt torrentueux, tantôt à sec suivant l'état atmosphérique. Ces eaux de pluie formaient une nappe fort gênante pour l'exécution des fondations de l'édifice d'abord, pour sa solidité ensuite. A tout prix, il fallait supprimer cette eau et conjurer les infiltrations. L'architecte eut l'ingénieuse idée de combiner des fondations à double

enveloppe, pour ainsi parler, un intervalle existant entre les deux : c'est *la Cuve* ; si la poussée de l'eau franchissait la première enveloppe elle se déposerait peu à peu dans la Cuve et pourrait être enlevée au fur et à mesure avec des pompes, sans que la seconde enveloppe, celle des vérititables fondations, fût inquiétée par les infiltrations.

Ultérieurement le pourtour de la cuve fut entouré d'un batardeau construit en forme de talus pour soutenir la poussée des terres et des eaux.

La quantité d'eau à retirer fut considérable, Ch. Garnier évalue son équivalence à un volume ayant pour base la surface de la cour du Louvre et pour hauteur une élévation double de celle des tours Notre-Dame. Pour atteindre ce résultat, des pompes à vapeur, dont le nombre fut progressivement élevé jusqu'à sept, ont marché sans interruption jour et nuit pendant deux mois consécutifs.

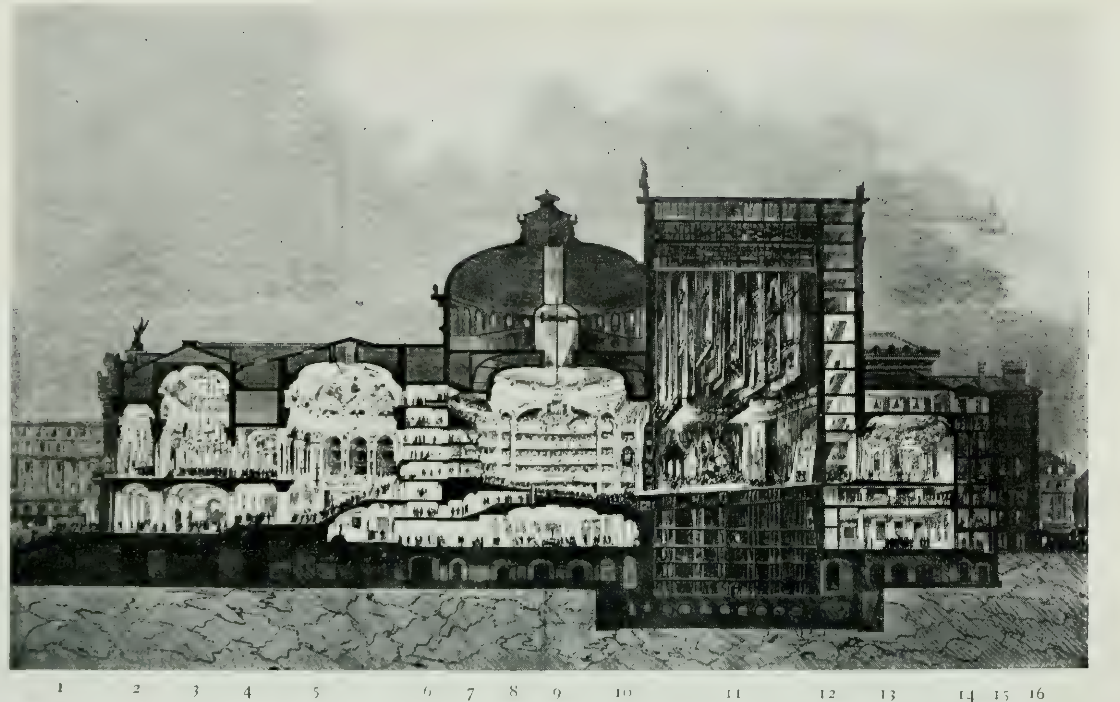
Les travaux purent ainsi être exécutés sans encombre ; par surcroît de précaution contre l'envahissement possible des eaux, l'ensemble de la cuve est établi sur un système de voûtes renversées — de voûtes concaves, s'il est per-

mis d'employer cette expression, en l'espèce, — dont la forme s'oppose à la poussée inférieure, comme les voûtes ordinaires subissent sans difficulté les poids supérieurs.

L'architecte eut la satisfaction d'avoir réussi en tout point ; les infiltrations ne se produisirent pas. Depuis lors, le ruisseau diminua graduellement pour se tarir tout à fait, les terres à travers lesquelles l'eau filtrait ayant fait place à des constructions.

La Cuve est établie sous la scène et les couloirs qui en forment la ceinture ; dans sa partie la plus haute elle a 2 m. 50 ; on pourrait y aller en bateau, tout comme dans les égouts de Paris, sur une profondeur variable d'un mètre environ.

Je vous entends vous récrier sur cet essai de batellerie et m'objecter que je vous avais signalé l'absence d'infiltrations. D'où provient donc cette eau ? Tout simplement de la vidange des énormes canalisations d'incendie que l'on effectue chaque mois afin de s'assurer de leur bon fonctionnement. Quand cette vérification est faite, l'eau est rejetée à l'égout au moyen d'une pompe.



Coupe longitudinale du Monument Garnier.

(Voir ci-contre la légende explicative à laquelle se réferent les numéros 1 à 16). Tiré du *Monde Illustré*.

ÉNUMÉRATION DE CHACUNE DES PARTIES DU MONUMENT GARNIER

ET LEUR AFFECTATION

1. — Grand Hôtel. — Perron de la façade de l'Opéra.
2. — Loggia. — Premier vestibule.
3. — Grand foyer. — Grand vestibule.
4. — Avant foyer. — Contrôle.
5. — Grand escalier. — Bassin de la Pythie.
6. — Corridors des Loges.
7. — Amphithéâtre de côté. — Loges à Salon de côté.
8. — Loges entre colonnes. — Corridor du parterre.
9. — La Salle. — Rotonde des abonnés.
10. — Loge du chef de l'État. — Orchestre.
11. — Les Grils. — Décoration au levage. — Scéne. Dessous.
12. — Escalier de service.
13. — Foyer de la Danse. — Salle du corps de ballet. — Salle d'étude des choristes.
14. — Couloirs et Loges d'artistes.
15. — Administration.
16. — Cour et Porte sur le Boulevard Haussmann.

*
* *

La Signature du Monument.

Les monuments publics ne portent ordinairement ni la date d'édification, ni le nom de l'architecte.

Cette lacune est comblée à l'Opéra : Dans le vestibule circulaire des abonnés (p. 34), la rosace du plafond semble agrémentée d'une ornementation de pure fantaisie. Un peu de patience et de bons yeux vous révèleront des caractères arabes dont le développement donne :

Jean Louis Charles Garnier.
Architecte : 1861-1875.

Ce n'est pas la seule signature de l'auteur ; il en existe une seconde dans l'avant-foyer du public (p. 36).

Cette inscription, en caractères grecs du VIIIe siècle, se trouve à l'une des extrémités de la voûte en mosaïque d'émail. En voici la traduction : « Les figures, peintes par de Curzon, « ont été exécutées par Salviati, les ornements « par Facchina ».

« *L'Architecture est de Charles Garnier.* »

L'inscription qui lui fait pendant, toujours en grec, relate que « La mosaïque décorative a été « appliquée pour la première fois en France « pour l'ornementation de cette voûte et la vulgarisation de cet art. »

A signaler, pour finir, les figures des clefs des deux grands arcs des extrémités du grand foyer représentant Charles Garnier et sa femme sous les traits de Mercure et d'Amphitrite.



L'ADMINISTRATION

La Direction.

Le Directeur de l'Opéra est le grand maître dans ce grand théâtre : grand maître si l'on veut puisque, sous l'autorité d'un bien plus grand maître, le Ministre des Beaux-Arts, il est astreint à nombre d'obligations à lui imposées dans un cahier des charges soigneusement élaboré par de scrupuleux fonctionnaires.

Dès sa prise de possession, ce soi-disant potentat s'aperçoit qu'il n'est pas propriétaire, mais simple locataire, pour sept années seulement, d'un théâtre dont le matériel fait l'objet d'un méticuleux inventaire comme appartenant à l'État. Le Directeur en a la jouissance sous l'égide d'un surveillant portant le titre de conservateur et relevant de l'administration des Beaux-Arts. Celui-ci s'occupe des costumes, meubles, accessoires, armures, et en général,

tous objets mobiliers, dont il a la charge ; rien ne peut sortir de l'Opéra et même des magasins sans son autorisation et sous son contrôle et sa responsabilité.

On voit de quelle omnipotence jouit le directeur au point de vue du matériel.

Quant au personnel, s'il en peut faire choix, (et encore à certaines conditions, que nous exposerons au chapitre du personnel), il n'est pas libre d'en limiter à son gré le nombre et les émoluments.

Pour sa gestion, son appréciation n'est pas suffisante, s'il ne dirige pas l'Opéra « avec la dignité et l'éclat qui conviennent au premier théâtre lyrique national ».

Il ne peut remettre la direction à qui bon lui semble, même temporairement, devant « remplir personnellement les fonctions qui lui sont confiées ». S'il est malade, on lui concède à la rigueur un remplaçant temporaire, mais il fera dûment constater sa maladie ; pas de subterfuge, n'est-ce pas ? Veut-il s'absenter, qu'il en demande la permission à M. le Ministre qui avisera. Un Directeur d'Opéra ne peut pas aller se promener ainsi où et comme bon lui semble sans autorisation ministérielle. Cela ne rap-

pelle-t-il pas un peu la pauvre petite reine d'Espagne de *Ruy Blas* qui

Ne doit pas regarder à la fenêtre.

Si, avant le terme assigné par son arrêté de nomination, la magnifique et pompeuse situation directoriale le lasse, s'il n'a plus le goût des grandeurs, s'il songe à renoncer à l'exercice de la concession et veut se retirer; ah! mais non! halte là! Et le cahier des charges! On ne part pas... à moins « de payer à l'État, à titre de clause pénale, une somme de 100.000 francs. » Le fauteuil directorial ou la bourse!

Soyez tranquille pour le versement de cette petite somme de 100.000 francs, les précautions ont été prises; avant son entrée en fonctions le Directeur a justifié d'un apport de 1.500.000 francs dont 400.000 versés à la caisse des Dépôts et Consignations.

Au point de vue artistique, il a les coudées franches à la condition de faire jouer pendant la durée de son privilège dix sept ouvrages nouveaux dont quatorze au moins de compositeurs français. Parmi ces actes, qu'il se garde bien d'en glisser quelqu'un des siens! S'il est compositeur, s'il a du talent, s'il a du génie, grand

bien lui fasse! qu'il aille se faire jouer ailleurs, si le cœur lui en dit ; mais pas sur la scène dont il a la haute direction.

Les représentations payantes devront être données aux jours fixes des lundis, mercredis et vendredis au nombre de 156, au minimum ; 34 autres le samedi soir ou dans la journée des dimanches ou jeudis. Par compensation le public aura droit à quatre représentations gratuites par an ; reste au directeur le privilège de choisir ses dimanches et jours de fête préférés, matin ou soir, à l'exception du 14 juillet pour lequel il n'est pas consulté.

Si en dehors de ces quatre représentations, le Ministre lui en demande d'autres, il ne pourra s'y refuser. De quoi se plaindrait-il? On le rémunérera d'après le montant de la moyenne des recettes des représentations obligatoires pendant les trois mois précédents. Il n'a qu'à avoir réalisé une forte moyenne et il bénéficiera d'une forte rémunération, c'est tout ce qu'il y a de plus simple et avantageux. Le Directeur aura également la faculté de donner des concerts en dehors des représentations obligatoires.

Il a la disposition des places du théâtre, c'est tout naturel; mais ce qui est non moins naturel

c'est qu'un certain nombre de ces places ne lui rapporte jamais rien. De quoi se plaindrait-il encore? N'est-il pas très honoré d'offrir la grande avant-scène de droite des premières au Président de la République ? ce serait mal connaître ses respectueux sentiments à l'égard du Chef du Pouvoir exécutif. Serait-il froissé de réserver une baignoire ou une loge au Ministre qui l'a désigné pour remplir les hautes fonctions dont il a la charge ? Vous douteriez de sa reconnaissance. La Préfecture de la Seine et la Préfecture de Police lui inspirent trop de considération pour qu'il ne réserve pas une bonne petite loge du deuxième rang au grand chef de chacune de ces grandes administrations. Vous ne supposez pas non plus qu'il oublie être le directeur de l'Académie Nationale de Musique, il s'empressera donc de réserver une quatrième loge aux élèves du Conservatoire National de Musique et de Déclamation.

Quelques entrées gratuites dans la salle de l'Opéra sont de droit et accordées par le Ministre ; courtisan ou non, le Directeur « s'incline » et laisse entrer. Nous n'en parlons que pour mémoire ; il n'y a pas là en effet préjudice direct causé à la caisse. Les personnes ayant

leurs entrées sont placées, s'il y a de la place ; s'il n'y en a pas, elles restent debout à l'entrée de l'orchestre ou du balcon ; elles ont aussi la ressource d'errer dans les couloirs ou au Foyer... du public, pas de la danse. Il n'en est pas de même des loges données à l'année ; c'est pour la direction une perte sèche les soirs de salle comble.

Poursuivons l'examen des avantages concédés à ce bienheureux directeur.

En bon confrère, il sera enchanté de mettre à la disposition d'un théâtre lyrique populaire reconnu ou agréé par l'Etat les artistes de sa troupe et les parties du matériel qui seraient utilisables.

Pour compléter son omnipotence, son bonheur et sa sécurité matérielle et morale, un commissaire du gouvernement veillera à l'exécution du cahier des charges ; un architecte s'assurera que rien n'a été dégradé dans l'immeuble ; un inspecteur des finances vérifiera tous les ans et contrôlera sa comptabilité. Pour comble de satisfaction, il aura celle de prendre à sa charge les frais d'assurances des décors, costumes, accessoires, mobilier, matériel et les bâtiments de l'Opéra ainsi que les magasins du boulevard

Berthier, le tout évalué à 2.500.000 francs.

A part ces légères restrictions qui ne sont qu'un fétu, le Directeur aura, durant son exploitation. la jouissance gratuite du théâtre de l'Opéra, de ses dépendances et des bâtiments du boulevard Berthier. Heureux homme ! Espérons-le du moins. L'Etat n'est pas très optimiste à cet égard puisqu'il commence par lui assurer en tout état de cause une subvention annuelle de 800.000 francs !

Maintenant, le Directeur de l'Opéra a tous les droits : il peut agir à sa guise, faire ce que bon lui semble, dans les limites du cahier des charges ci-dessus résumé, oh ! bien entendu ! Son rôle ne consiste plus qu'à recevoir des œuvres de mérite, les monter artistiquement et somptueusement, et réaliser de brillantes recettes. C'est l'enfance de l'art, comme vous le sentez bien, et c'est la grâce que je lui souhaite de tout mon cœur et pour lui et pour nous.

Les Secrétariats.

Il y a le Secrétariat général du théâtre et le Secrétariat particulier du directeur. Les secrétaires qui en remplissent les fonctions sont com-

plètement indépendants l'un de l'autre et leurs attributions ne se confondent pas, bien qu'elles aient toutes deux besoin d'un titulaire possédant les mêmes qualités de bonne humeur, de prudence, de tact, de patience et de philosophie.

Les besognes qui leur sont confiées et le rôle qu'ils doivent remplir sont ordinairement ingrats.

Le Secrétaire général.

Le Secrétaire général du théâtre est principalement chargé des rapports avec la presse. Pour avoir affaire à des confrères (le Secrétaire général est ordinairement un journaliste, de même que le Secrétaire particulier), ses relations n'en sont pas moins délicates si plus agréables. Il s'agit surtout de la distribution des places aux répétitions générales et aux premières représentations. C'est l'une des tâches les plus ingrates qui soient au monde. Il faut avoir passé par là pour en connaître les mille et mille ennuis. Le nombre de journalistes qui vous connaissent et se révèlent ce jour-là « votre ami » est inimaginable. On en connaît bien quelques-uns, beaucoup même, mais il en est certains qu'on ne

soupçonne pas ; ce sont les plus tenaces, ayant le moins de titres au fauteuil qu'ils revendiquent. Quelle diplomatie, quelle douceur et quelle urbanité ne convient-il pas d'opposer à tant de demandes, de prières, de poignées de mains et parfois... de mauvaise humeur. Résultat immédiat : mécontentement et inimitié.

Le Secrétaire général assume aussi la responsabilité de la correspondance avec les journaux pour annoncer les changements de spectacle ou de distribution, les nouvelles concernant le théâtre, telles que, engagements d'artistes, réception d'opéras ou de ballets nouveaux, degré d'avancement des répétitions, accueil fait aux œuvres reprises et aux artistes qui s'essaient dans un rôle qu'ils n'avaient pas encore abordé, et finalement toutes espèces de notes ou avis, intéressant l'Opéra à quelque titre que ce soit et devant être portés à la connaissance du public par la voie de la presse.

Le Secrétaire particulier.

Le Secrétaire particulier relève du Directeur dont il est le *fidus Achates ;* il doit accueillir les

personnes que le Directeur ne peut ou ne veut recevoir. Notez que ces visites manquent le plus souvent d'agrément ; il est bien rare qu'elles vous apportent une bonne nouvelle ; ce sont presque toujours, pour ne pas dire toujours, solliciteurs et quémandeurs. On ne se doute pas de la douceur, de la mansuétude qu'il faut opposer à l'insistance, à la persévérance des gens qui désirent quelque chose, à l'éloquence déployée pour établir les droits à obtenir ce qu'ils souhaitent, à la prolixité des arguments invoqués pour convaincre le représentant du pouvoir, dans l'espoir que celui-ci fera passer la conviction dans l'esprit du grand chef dispensateur. Le secrétaire particulier écoute, prend note, donne de bonnes paroles, fera son possible, mais ne promet rien, cela ne dépend pas de lui ; il encourage, il console et reconduit jusqu'à la porte de son cabinet pour recevoir un autre solliciteur, et ainsi de suite. Ce sont des visites dont il se passerait volontiers, d'autant que, quoi qu'il arrive, il ne reçoit pas beaucoup de bénédictions. Sa tâche consiste encore à répondre aux lettres d'affaires ou de recommandations adressées « au patron ». Après entente avec ce dernier, il prépare les réponses qu'il dicte à une

dactylographe quand il ne juge pas à propos de les écrire lui-même. Cette partie de ses attributions lui donne moins de cassement de cerveau que la première, il peut s'en acquitter plus à loisir et sans le tête à tête implacable du destinataire.

Personnel administratif

L'Administrateur.

Le personnel administratif comprend un administrateur dont le choix est approuvé par le Ministre.

L'Administrateur a sous ses ordres : un secrétaire général, un chef de la comptabilité-caissier, un chef de l'abonnement, un comptable, un commis aux écritures ; ajoutez-y les préposés à la location, les huissiers, garçons de bureaux, surveillants à la location, etc.

Nous avons défini les attributions du Secrétaire général en traitant le chapitre des Secrétariats, nous n'y reviendrons pas.

Caisse et Comptabilité.

Nous ne nous attarderons pas aux services de la caisse et de la comptabilité ; aucune observation intéressante sur leur fonctionnement qui n'offre pas de particularité à l'Opéra ; les rouages en sont les mêmes que dans toute maison commerciale et industrielle, avec cette addition que la comptabilité de l'Opéra est vérifiée et contrôlée chaque année par un inspecteur des finances.

Le Ministre se réserve, en outre, le droit de faire examiner à toute époque la situation administrative et financière de l'exploitation, par tel mode administratif qu'il juge convenable.

*
* *

Les Entrées. L'abonnement. La Recette.

Il y a quatre sortes de publics se pressant le soir pour assister aux représentations de l'Opéra : les abonnés, les personnes ayant pris leur coupon à la location ou au bureau et celles qui sont munies d'un billet de faveur. Ajoutons-y celles qui ont leurs entrées gratuites.

Les Entrées.

Quoique citées en dernier, parlons tout de suite de celles-ci qui se divisent à leur tour en entrées de droit et entrées de faveur.

Les entrées de droit sont accordées par le Ministre et seulement pour les besoins du service administratif. Jouissent en outre d'entrées de droit : 1° le Directeur, le Secrétaire général, et les professeurs titulaires du Conservatoire ; 2° les auteurs d'ouvrages représentés à l'Opéra ; 3° les anciens premiers sujets de l'Opéra titulaires d'une pension de retraite.

Les entrées de faveur sont concédées par le Directeur généralement aux représentants de la presse, ou à toute personne ayant pu faire valoir un titre à cette gracieuseté. Il en est qui invoquent les motifs les plus imprévus pour obtenir cette entrée ardemment convoitée. Le descendant d'une de nos anciennes célébrités lyriques ne savait comment appuyer sa demande, car il n'avait vraiment que sa lointaine descendance qui militât pour lui. Il prit son courage à deux mains, s'en fut chez le directeur les larmes aux yeux, disant qu'il n'avait conservé de son aïeul ni dessin, ni croquis, ni portrait

d'aucune sorte et qu'il serait heureux d'en contempler l'image sur un des bustes ornant les couloirs de l'Opéra. Touché d'une aussi pieuse supplique, le Directeur lui accorda généreusement l'entrée de la salle de six heures du matin à six heures du soir ; il aurait ainsi tout le temps voulu pour ses épanchements de famille. Le descendant du grand homme fut tellement confus de la faveur grande, qu'il poussa la discrétion jusqu'à n'en pas profiter.

Quant aux entrées sur la scène, nul ne peut l'obtenir du Directeur — en principe — s'il n'est commanditaire de l'Opéra, ou abonné à l'orchestre ou au balcon pour trois jours par semaine, ou titulaire d'une loge.

L'Abonnement.

« C'est la passion dominante des gens du beau monde d'être abonné à l'Opéra », dit le chevalier à Turcaret, dans la comédie de Lesage, en 1709.

Ce goût d'élégance n'a pas changé, il s'est maintenu jusqu'à nos jours ; souhaitons qu'il ne disparaisse jamais.

Il y a deux catégories d'abonnés : 1° les an-

ciens, qui sont fidèles de père en fils ; les mêmes loges sont occupées depuis deux cents ans par les descendants ou les représentants de la même famille ; 2° les flottants, qui ne conservent pas régulièrement leur abonnement. Quand les affaires sont prospères, ces abonnés viennent plus volontiers réclamer un coupon ; dans le cas contraire ils ne renouvellent pas. Ainsi le krach de « l'Union Générale » d'il y a quelques années a fait baisser de deux mille francs par représentation les recettes de l'abonnement.

Au changement de direction, on constate dans l'abonnement une poussée qui se chiffre par cent à cent cinquante mille francs. On espère qu'un nouveau venu fera mieux que son prédécesseur ; il ne faut pas être des derniers à s'en assurer ; et puis, tout nouveau, tout beau.

Si la curiosité n'est pas satisfaite et si l'espérance est déçue, on en sera quitte en ne revenant pas l'an prochain et tout sera dit.

Le point de départ de l'abonnement est la date du jour où l'on se fait inscrire.

Quand un abonné est resté fidèle pendant trois ans de suite, c'est miracle s'il ne l'est pas jusqu'à la fin de ses jours. Il a pris ses habitudes, retrouve les mêmes personnes, ses amis, d'an-

ciennes connaissances ; cela fait partie de sa vie ; les soirées passées à l'Opéra y ajoutent du charme. Les trois premiers rangs des fauteuils d'orchestre sont réservés aux abonnés ; le voisinage des musiciens présente bien quelque petit inconvénient ; on hésite entre la proximité des cuivres et timbales et celle des batteries des seconds violons et altos ; mais on s'y fait, et, une fois sa place adoptée, on ne la quitterait plus pour un empire.

Quand les abonnés le sont des trois jours, ils ont la faculté de pénétrer sur la scène ; bien peu n'usent pas de ce privilège.

A titre documentaire nous donnons le tarif du prix des places au bureau, à la location et à l'abonnement de 1908 à 1915 ; il est intéressant d'en faire le rapprochement avec le tarif de juillet 1919, figurant à la page suivante.



REPRÉSENTATIONS

des Lundi, Mercredi, Vendredi et Samedi (en soirée)

TARIF

Juillet 1919	PRIX de la place	10 % Droit des Pauvres	Taxe de Guerre et Timbre	TOTAL
	fr.	*fr.*	*c.*	*fr.*
Fauteuils de Balcon. . .	22 »	2 20	0 60	**24 80**
Fauteuils d'Orchestre . .	22 »	2 20	0 60	**24 80**
Stalles de Parterre . . .	16 »	1 60	0 60	**18 20**
Baignoires d'avant-scène .	17 »	1 70	0 60	**19 30**
Baignoires	16 »	1 60	0 60	**18 20**
Premières Loges av.-scène	19 »	1 90	0 60	**21 50**
Premières Loges de face.	19 »	1 90	0 60	**21 50**
Premières Loges de côté.	17 »	1 70	0 60	**19 30**
Deuxièmes Loges av.-scène	13 »	1 30	0 60	**14 90**
Deuxièmes Loges de face.	16 »	1 60	0 60	**18 20**
Deuxièmes Loges de côté.	13 »	1 30	0 60	**14 90**
Troisièmes Loges de face.	12 »	1 20	0 60	**13 80**
Troisièmes Loges de côté.	7 »	0 70	0 25	**7 95**
Quatrièmes Loges. . . .	4 »	0 40	»	**4 40**
Fauteuils 4e Amphithéâtre.	7 »	0 70	0 25	**7 95**
Stalles de face.	4 »	0 40	»	**4 40**
Stalles de côté.	2 50	0 25	»	**2 75**
Cinquièmes Loges . . .	5 »	0 50	0 25	**5 75**

Bureau de Location de 10 h. à midi et de 13 h. 1/2 à 18 h. dans le bâtiment de l'Opéra, rue Auber.

THÉATRE NATIONAL

DE

L'OPÉRA

Du
1er Janvier 1908
au
1er Janvier 1915

TARIF DU PRIX DES PLACES

au Bureau, à la Location et à l'Abonnement

L'Abonnement est annuel et comprend 190 représentations, Lundi, Mercredi, Vendredi et Samedi

L'Abonnement peut être fait pour un jour, pour deux jours, pour trois jours ou pour quatre jours par semaine

INDICATION DES PLACES	Nombre de places	PRIX au BUREAU		PRIX à la LOCATION		PRIX A L'ABONNEMENT				
		Par place	Par loge	Par place	Par loge	Par place et par jour	Par loge et par jour	Pour un jour Lundi, Mercredi ou Vendredi (52 représentations	Pour trois jours Lundi, Mercredi et Vendredi (156 représentations)	Pour le samedi (34 représentations)
		Plus 10 % Droit des pauvres								
		Frs	*Frs*	*Frs*	*Frs*	*Frs*	*Frs*	*Frs*	*Frs*	*Frs*
Fauteuils d'Orchestre	1	14 »	—	16	—	14	—	728	2.184	476
Stalles de Parquet	1	10 »	—	12	—	—	—	—	—	—
Stalles de Parterre	1	5 »	—	7	—	—	—	—	—	—
Fauteuils de Balcon	1	15 »	—	17	—	15	—	780	2.340	510
Baignoires Avant-Scène	10	15 »	150	17	170	17	170	8.840	26.520	5.780
Baignoires d°	8	15 »	120	17	136	17	136	7.072	21.216	4.624
Baignoires De côté	6	14 »	84	16	96	16	96	4.992	14.976	3.264
[illegible]	[illegible]	14 »	70	16	80	16	80	4.160	12.480	2.720

Premières	d° ...	8	17 »	136	19	152	19	152	7.904	23.712	5.168
	Entre Colonnes.	12	17 »	204	19	228	19	228	11.856	35.568	7.752
	Loges de face..	6	17 »	102	19	114	19	114	5.928	17.784	3.876
	— de côté..	6	15 »	90	17	102	17	102	5.304	15.912	3.468
Deuxièmes	Avant-Scène....	8	14 »	112	16	128	16	128	6.656	19.968	4.352
	Entre Colonnes.	12	14 »	168	16	192	16	192	9.984	29.952	6.528
	Loges de face..	6	14 »	84	16	96	16	96	4.992	14.976	3.264
	— de côté..	6	10 »	60	12	72	12	72	3.744	11.232	2.448
Troisièmes	Avant-Scène....	10	5 »	50	7	70					
	d°	8	5 »	40	7	56					
	Loges de face...	8	8 »	64	10	80					
	Entre Colonnes.	6	8 »	48	10	60					
	Loges de côté...	6	5 »	30	7	42					
Quatrièmes	Loges de face...	8	3 »	24	5	40					
	Avant-Scène....	8	2 »	16	3	24					
	Loges de côté...	4	2 »	8	3	12					
	Fauteuils.......	1	4 »	—	5	—					
	Stalles de face..	1	2 50	—	3	—					
	Stalles de côté..	1	2 »	—	—	—					
Cinquièmes	Loges..........	4	2 »	8	3	12					

Les fauteuils d'orchestre, les stalles de parquet, les stalles de parterre, les deuxièmes loges et toutes les troisièmes loges peuvent se louer par téléphone et par correspondance en envoyant un mandat-poste (dont il faut garder la souche), ce mandat doit être aux noms des Directeurs de l'Opéra et du montant total des places demandées, plus le prix des timbres-poste et de quittances.

Pour les baignoires et les premières loges, prière de se renseigner car elles sont presque toutes en abonnement à l'année.

Toutes les places du 4e étage et les cinquièmes loges ne se louent pas par téléphone, ni par correspondance, elles sont vendues directement au bureau de location.

Location et Bureau.

Rien de particulier à dire pour les billets pris en location et au bureau. Les personnes qui se sont munies des premiers à l'avance, dans la journée ou pendant les jours précédents, n'ont qu'à les présenter au contrôle et passent tout de suite ; les autres vont faire la queue au bureau ; l'ennui d'avoir attendu se trouve compensé par l'économie réalisée par la différence entre le prix du bureau et le prix de location.

Billets de faveur.

Les billets de faveur sont donnés aux personnes qui peuvent se recommander de relations avec le théâtre, de services rendus, ou d'un titre quelconque aux bonnes grâces de l'administration ; ainsi les journalistes, les auteurs, les artistes, le personnel du théâtre, etc...

Le personnel du théâtre bénéficie d'abord d'un « service » aux répétitions générales. En dehors de cette distribution pour ainsi dire normale et régulière, on lui accorde des billets d'entrée

lorsque la recette le permet et ne rend pas le distributeur intransigeant.

La bienfaisante manne est accordée méthodiquement d'abord aux artistes dont les noms sont mentionnés sur l'affiche, en commençant par les principaux ; puis à tous les chefs de service à tour de rôle, enfin à tous les services, encore à tour de rôle. Cette équitable répartition dont le principe et la quotité ont pour point de départ la recette, peut se faire le jour de la représentation et même la veille ; en effet le chef de l'abonnement, par l'expérience du théâtre et la connaissance de son public, sait deux ou trois jours à l'avance l'encaisse à quelques dizaines de francs près.

Les Marchands de billets.

Sa quiétude n'est pas complète surtout quand une œuvre fait de l'argent ; le calme de ses journées et le repos de ses nuits sont troublés par les marchands de billets. Tout a été dit pour et contre ces petits industriels ; nous n'entrerons pas dans la polémique ; aucune solution satisfaisante n'a jamais pu intervenir ; c'est que la question est insoluble. En historien impartial,

notons que depuis un certain temps plusieurs hôtels parisiens, une vingtaine, se sont formés en société pour remplacer les marchands de billets auprès de leurs clients. Ils téléphonent à la location, retiennent les places désirées, les envoient chercher et les remettent aux voyageurs avec une légère majoration compensatrice du dérangement, mais toujours sensiblement la même ; la majoration demandée par les marchands de billets varie suivant le succès des pièces ou l'affluence des spectateurs. Il paraît que cette concurrence inattendue des grands hôtels a causé une désagréable surprise aux marchands de billets et leur occasionne un sérieux préjudice. Je le croirais sans peine.

Le Contrôle

Ouvreuses et placeurs.

Le service du contrôle, des ouvreuses de loges, de la surveillance de la salle ne peut être donné à l'entreprise (Interdiction stipulée au cahier des charges). Tout ce personnel est nommé par le Directeur et placé sous les ordres du contrôleur général secondé par un sous-chef aux appoin-

tements de 2.100 francs par an. Il y a vingt-trois hommes répartis en cinq classes touchant annuellement de 1.000 à 1.400 francs. Une demi-douzaine de contrôleurs sont installés dans les bureaux sis de chaque côté de l'entrée ; plusieurs reçoivent et dirigent les arrivants ; deux autres sont préposés à la garde de la porte de communication de la salle à la scène, côté cour et côté jardin ; quatre buralistes encaissent l'argent du public dans la journée et le soir ; deux huissiers se tiennent au palier du grand escalier devant la baie qui mène à l'orchestre, aux baignoires et au balcon, sous la protection des caryatides, à la peau bronzée ; deux inspecteurs circulent dans les étages.

Le placement est fait par six placeurs et soixante ouvreuses ; les placeurs s'occupent de l'orchestre, du parquet et du parterre : aux ouvreuses appartiennent les loges depuis le rez-de-chaussée jusqu'en haut et les places des étages supérieurs.

Ni placeurs ni ouvreuses ne touchent d'appointements, mais ils ne versent aucun cautionnement et ne subissent aucune retenue ; ce qu'ils reçoivent est pour eux ; cela constitue leur « petit bénéfice », assez rondelet pour certains postes. Aussi

n'obtient pas qui veut l'emploi de placeur ou d'ouvreuse à l'Opéra ; il est bon de s'y prendre à l'avance ; un petit bout de recommandation n'est pas non plus à négliger.

Tous les placeurs sont titulaires ; les ouvreuses comptent cinquante titulaires et dix surnuméraires. Aux plus jeunes... dans la carrière les postes les moins bons ; elles avanceront à l'ancienneté.

Le Contrôleur Général.

Dans son *Dictionnaire théâtral*, Miguel Zamacoïs énonce que le « contrôleur » est toujours un brave homme et qu'à l'inverse du « Veau d'or qui est toujours debout », il est toujours assis.

Cette définition s'applique seulement pour le premier point au contrôleur général de l'Opéra qui en effet est un brave et habile homme, mais jamais assis, et comme le Veau d'Or toujours debout.

Une demi-heure avant l'ouverture des portes, il préside à l'appel de tout son monde groupé au bas des marches de l'escalier d'honneur ; s'il n'y a pas d'absent ni absente, tout va bien ;

chacun prend sa feuille de places et se rend à son poste ; s'il y a des manquants il pourvoit à leur remplacement immédiat. Il attend ensuite ses clients de pied ferme, le carnet et le crayon à la main, dans la tenue protocolaire, habit, cravate blanche, chapeau huit reflets.

Ses clients sont les spectateurs dont les places ne sont pas numérotées, places prises au bureau et billets de faveur. Ceux qui voudraient prendre des leçons d'aménité et de courtoisie n'ont qu'à le voir et à l'entendre pendant l'heure que dure l'arrivée du public. « Comment, monsieur, vous n'êtes pas en habit ? c'est dommage, je ne puis vous placer aussi bien que je l'aurais voulu. — Oh ! madame, comme vous arrivez tard ! je suis désolé, je n'ai plus rien, plus rien ; ah, si, attendez ! mais vous serez bien mal ; enfin si vous ne voyez pas, vous entendrez à merveille. Excusez-moi, mille regrets. » Et le reste à l'avenant ; chaque parole accompagnée d'un regard aimable, d'un sourire gracieux ; et le monsieur et la dame s'en vont satisfaits et charmés d'avoir pu entrer tout de même.

Tout courtois qu'il est, le contrôleur général est à cheval sur la consigne ; il ne transige pas avec elle ; autrement ce serait du joli depuis

trente-neuf ans qu'il remplit ses délicates fonctions à l'Opéra !

Se présente-t-il un spectateur ayant payé son fauteuil, mais sans la tenue de soirée réglementaire ; oh ! il est impitoyable ; pas d'habit, pas de fauteuil ! Toujours avec le même doux regard et la voix caressante, il offre une place dans une première loge, dans le fond, pour qu'on n'aperçoive pas la tenue négligée ; et le spectateur accepte généralement avec joie et empressement, autrement ou le rembourse séance tenante.

L'entrée terminée, le contrôleur général monte à son bureau et là s'assoit, ce qui réjouit certainement M. Zamacoïs.

Pendant sa station debout, il a contrôlé les billets ; maintenant qu'il est assis il contrôle la recette avec les feuilles de poste que lui ont apportées placeurs et ouvreuses. Les feuilles sont numérotées par poste avec la mention du nombre total de places ; la ventilation relate les origines diverses d'où viennent les places : abonnés, location, billets de bureau, faveurs numérotées, faveurs sans numéros, billets d'auteur, billets après comptes, places libres. L'ouvreuse et le placeur inscrivent le nombre de chaque catégo-

rie, et le total doit correspondre à leur nombre normal de places. Ce petit travail se renouvelle pour chaque poste ; il y en a bien quarante à cinquante, si plusieurs ouvreuses sont au même. La recette en numéraire est rapprochée de la recette constatée sur le papier ; les pièces comptables sont établies le soir, et le contrôleur qui a commencé sa soirée debout et l'a continuée assis, a tous les droits de la terminer couché... dans un bon lit.



LE PERSONNEL ARTISTIQUE

L'emploi du temps.

Tout le monde connaît l'axiôme : « Nul n'est censé ignorer la loi. » Cette fameuse loi est pourtant fréquemment ignorée pour cette première bonne raison qu'elle n'est affichée nulle part, et pour cette autre, non moins valable, que ceux-là même qui l'étudient ne sont pas d'accord pour la comprendre, encore moins pour l'appliquer.

Il n'en est pas de même à l'Opéra. Chacun y sait ce qu'il doit faire « à tel jour, à telle heure, en tel lieu. » *L'emploi du temps* n'est-il pas en effet apposé quotidiennement, bien en vue, sur le palier, à la porte même du régisseur général. Il est loisible à tout intéressé d'en prendre connaissance. Nul besoin de se livrer à de nombreuses et souvent contradictoires investigations, et que d'heures économisées !

Le Régisseur Général.

Un Directeur artistique de la scène exista quelque temps à l'Opéra ; ce fut, sous la direction Vaucorbeil, Régnier, l'illustre sociétaire du Théâtre Français. Mais il ne suffit pas d'être un grand comédien et un excellent metteur en scène de pièces en prose ou en vers pour organiser et régler l'interprétation d'un opéra. La connaissance de l'art musical est au moins aussi utile que celle de l'art dramatique. Régnier ne possédait pas suffisamment cette science, et ne conserva pas les fonctions qu'on lui avait confiées à l'Académie de Musique. Plus tard, l'emploi fut tenu par le ténor Capoul, sous le principat de son ami Gailhard, lequel ne tarda pas à le remplacer et s'occupa tout particulièrement de la direction artistique du théâtre. Il avait toutes les aptitudes à cet égard, et comme musicien émérite, et comme excellent metteur en scène. Sa réussite fut d'ailleurs complète et personne ne songe à la lui contester.

Lorsque Gailhard abandonna l'Opéra, la mise en scène passa dans les attributions du régisseur général qui en assume l'entière responsabilité.

Le Régisseur de la Scène.

Sa fonction rappelle une sorte de directorat, de surintendance administrative qui lui confère la surveillance générale de tout ce qui touche au théâtre.

Le *Deus ex machina* du théâtre, c'est lui, vers qui tout converge, de qui tout dépend. Il doit être administrateur et organisateur dans toute la force du terme. Il compose, règle les spectacles, et soumet le tout à l'approbation du Directeur. Un artiste en vedette vient-il à être malade ou empêché, le remplacer n'est pas chose facile; souvent même il n'y faut pas songer, le public se fâcherait. Je me souviens qu'à la seconde représentation d'une reprise des *Huguenots*, rue Le Peletier, l'affiche annonçait la continuation des débuts du ténor Colin dont l'*ut* de poitrine lancé d'une voix fraîche et pure avait soulevé l'enthousiasme à la première. Le rideau se lève : l'élégance de Faure, en comte de Nevers, soulève les applaudissements ; la salle est on ne peut mieux disposée quand Raoul de Nangis fait son entrée sous les traits de... (ne le nommons pas, il est encore de ce monde) : ça n'était pas

Colin pris d'une indisposition qui le mettait subitement hors d'état de chanter ; le temps avait manqué pour faire une annonce. Le malheureux artiste, non sans talent, qui, par dévoûment, consentait à le remplacer au pied levé pour ne pas faire échouer la représentation, fut accueilli par les sifflets. Le public est bien souvent patient et paternel, mais quand il s'y met, quel enfant de La Fontaine sans réflexion et sans pitié !

Et notre régisseur que j'oubliais. On lui apprend la nouvelle, vite il s'ingénie à improviser un autre spectacle ; alors tout le personnel doit être prévenu de ce changement : machinistes, habilleurs, costumiers, électriciens, chef d'orchestre, artistes, enfin toute la lyre. Ce n'est pas la partie la moins délicate de son emploi qui en comporte tant d'autres. Par exemple celui de l'annonce au public dont nous parlions tout à l'heure à propos de l'incident du ténor Colin. Pour que les spectateurs prennent bien la modification qu'on vient leur annoncer et qui est rarement une bonne surprise, il faut du sang-froid, du tact, de la présence d'esprit et de l'esprit d'à propos ; quelques grains d'éloquence jetés çà et là à travers l'auditoire ne feraient pas mauvais effet. Mais ce sont là des événe-

ments peu fréquents dans la vie du régisseur. Comme besogne courante, il surveille la bonne exécution des œuvres, ayant barre sur tous les services. Bien que n'ayant pas d'ordres directs à leur donner, il doit veiller à ce que tout marche à souhait, chant, danse et machinerie. Sa responsabilité est entière devant le Directeur, pas pour ce qui concerne l'exécution proprement dite, mais pour tout le reste. A lui de faire en sorte que chaque chose se passe et ait sa place dans l'ordre, dans le temps et au moment voulus : la plantation des décors, l'entrée et la sortie des artistes, etc., etc., etc. Voir tout, être au courant de tout, telle est son affaire. Ouvrir l'œil, voilà son rôle ; on ne l'empêche pas d'emprunter les yeux d'Argus, s'il lui plaît.

Enfin c'est lui qui clame : « Place au théâtre, messieurs ! » et frappe les trois coups sacramentels !

Le Chant.

Les Artistes du Chant.

Les artistes du chant sont les premiers sujets et comprennent toutes les variétés d'emplois nécessaires dans le drame lyrique ; le

nombre n'en doit pas être inférieur à trente répartis en forts ténors, ténors légers, barytons, basses, soprani, mezzo-soprani et contralti.

Leur nomination n'est soumise à aucune règle déterminée et dépend exclusivement du Directeur. A lui d'apprécier le talent et la valeur de l'artiste chargé d'un premier emploi ; quand je dis la valeur, on peut donner au mot la double acception qu'il comporte. Il est intéressant de recruter de belles voix au point de vue artistique ; la valeur marchande, si j'ose dire, doit être également considérée ; on ne peut malheureusement fermer volontairement les yeux sur le côté commercial et financier. Or les belles voix sont rares ; les grands artistes, s'ils courent le monde, ne courent pas les rues, et lorsqu'on veut les retenir, un bel alignement de jolis billets de banque les fascine davantage qu'un joli sourire. Il en fut toujours ainsi. Après une représentation à effet, un empereur dit à l'interprète principal (ne désignons personne) : « Que penseriez-vous si je vous envoyais une belle tabatière enrichie de petits diamants ? » L'artiste répondit en s'inclinant le plus respectueusement du monde : « Si c'était un effet de votre bonté, Sire, je pré-

férerais une petite tabatière enrichie de beaux diamants. »

Une autre, une femme, — je puis citer les noms cette fois, c'est de l'histoire, — la Gabrielli, demandait 5.000 ducats d'honoraires à la Grande Catherine II, et comme celle-ci se récriait, disant : « Je ne paie sur ce pied-là aucun de mes feld-maréchaux ! — Eh bien ! répliqua l'artiste, Votre Majesté n'a qu'à faire chanter ses feld-maréchaux ! »

On s'est souvent récrié, comme la grande Catherine, sur les prix élevés que réclament chanteurs et chanteuses. Mais c'est l'application de l'éternelle loi économique, l'offre et la demande. Evidemment pour les voix, la nature joue un rôle prépondérant ; l'étude et le travail qui les mettent en valeur ne peuvent être mis en parallèle ni même rapprochés du labeur auquel doit s'astreindre un instrumentiste. Que voulez-vous y faire ? On trouve de bons instruments et de bons instrumentistes autant qu'on en veut ; on a de la peine à rencontrer dans les gosiers humains le chant des merles et des rossignols. Si vous en désirez, payez-le. Ajoutons, pour être juste, que la voix exige beaucoup de ménagements et ne se conserve qu'un nombre d'années relativement restreint.

Les Artistes des Chœurs. Les Coryphées.

Les artistes du chant dont nous venons de nous occuper ont, dès leur jeune âge, travaillé leur voix ; un professeur, un ami, le hasard souvent leur a révélé qu'elle était belle ; ils ont donc tout de suite visé le premier rang, se proposant de suivre la carrière artistique. Il n'en est pas de même des artistes des chœurs.

On ne se réveille pas un beau jour en se disant : « Tiens ! si je me mettais choriste à l'Opéra ! » Ce n'est pas cela du tout. On devient choriste par suite de circonstances nullement prévues. Parmi eux se rencontrent des personnes de toutes conditions possédant une belle voix mais n'ayant pas songé dès l'origine à en tirer parti. Ce n'est pas à proprement parler une profession ; on fait autre chose pendant le temps — jour ou soirée — laissé libre par le service de l'Opéra.

On comprendra d'autant mieux cette situation quand on saura que les appointement des artistes des chœurs sont de 1.500 francs à leur début avec augmentations successives de 100 francs pour s'arrêter au maximum de 2.700 francs à partir de leur vingtième année de service.

Malgré cela, n'entre pas qui veut dans le personnel des chœurs. Pour en faire partie, il faut subir un examen et un examen sérieux devant un double jury.

Voici comment les choses se passent :

Disons-le d'abord, les places vacantes sont rares ; quand un vide se fait, apparaissent aussitôt soixante candidats. Une première épreuve éliminatoire a lieu devant un jury composé du chef des chœurs, des deux chefs adjoints et de quatre délégués du personnel, deux hommes et deux dames. L'épreuve décisive comprend l'exécution d'un morceau lyrique et le déchiffrage d'un morceau manuscrit composé *ad hoc* ou pris dans une partition ancienne que ne peut connaître le candidat; elle porte en outre sur l'examen technique, sur l'expertise de la voix. Les candidats qui ont subi avec succès cette première épreuve affrontent une seconde fois le même jury renforcé du Directeur et des chefs d'orchestre ; ce jury se prononce, comme le premier, au scrutin secret ; sa décision est prise en dernier ressort.

Le candidat favorisé entre dans la place aux appointements de début que nous avons dit : 1.500 francs pour la première année. Ce n'est

pas brillant ; aussi nombre de choristes ne sont pas enthousiastes de leur situation ; certains la considèrent comme un pis-aller employant leur talent de chanteur partout où cela se rencontre, par exemple dans les maîtrises. A une répétition de *Sigurd* l'un d'eux demanda au chef des chœurs, M. Puget, je crois, à l'époque, de ne venir le lendemain qu'au deuxième acte. L'autorisation ne pouvait lui être accordée ; il insiste, arguant de l'obligation de chanter à « son » église. De guerre lasse et pour ne pas faire perdre un cachet à ce brave homme, son chef lui donne l'exeat sollicité. Quel n'est pas son étonnement de le voir paraître le lendemain bien avant l'heure convenue ; il en demande la raison. « Je suis venu, répond notre homme, parce que, pris d'une extinction de voix, je ne puis chanter... à l'église ». A l'Opéra, suivant lui, dans le nombre on ne devait pas remarquer son aphonie.

Une intéressante parenthèse au sujet de cette vocale phalange. En dehors de sa valeur professionnelle, mentionnons d'appréciables qualités d'instruction, d'éducation et de discipline. Tous ceux qui en font partie ont, cela va sans dire, héroïquement accompli leur devoir mili-

taire. Plusieurs, hélas ! payèrent de leur vie le prix de la victoire. Aux survivants la gloire de compter plusieurs décorés de la Croix de guerre et de la Légion d'honneur.

Les choristes sont tenus d'assister d'abord aux 194 représentations réglementaires ; puis de répéter les mardis, jeudis et samedis de deux heures à trois heures les raccords ou les ouvrages nouveaux. Les répétitions des chœurs comprennent : 1° les répétitions d'études préparatoires et purement musicales ; 2° les répétitions de scène ; 3° les répétitions avec l'orchestre.

En plus de cette obligation commune à tous, les nouveaux suivent les classes qui leur sont faites les lundis, mercredis et vendredis par les deux chefs adjoints. Il faut bien leur apprendre le répertoire dont ils ne connaissent pas une traîtresse note. Ce travail s'appliquant à une vingtaine d'ouvrages, nécessite un an d'étude au maximum.

Le personnel des chœurs comprend : 1° 40 dames : 20 soprani (10 premiers, 10 seconds) et 20 contralti (10 premiers, 10 seconds) : dans chacun de ces groupes on choisit 3 coryphées, chargées des rôles les plus importants après les

principaux ; 2° 60 hommes : 32 ténors (17 premiers, 15 seconds), et 28 basses (13 premières, 15 secondes) ; de même, dans chacun de ces deux groupes hommes, on distingue 5 coryphées pour les emplois venant immédiatement après les premiers sujets. Les artistes appelés à tenir l'emploi de coryphées reçoivent une indemnité spéciale annuelle, variant de 200 à 500 francs.

Les chefs des chœurs.

La direction en est confiée au chef des chœurs et à ses deux adjoints, tant pour l'étude des œuvres que pour les répétitions et les exécutions.

Disons en passant que, pendant vingt années, Victor Massé, l'auteur des *Noces de Jeannette*, de *Galatée*, de *Paul et Virginie*, fut chef des chœurs à l'Opéra, ce qui ne l'empêchait pas d'être membre de l'Institut ; de même Léo Delibes, pendant le même temps fut son sous-chef ; il n'en avait pas moins écrit ces délicieux ballets : *Sylvia*, *la Source* et *Coppélia*. Il n'est pas malaisé d'en conclure qu'on ne prend pas les premiers venus comme chefs des chœurs.

Le Régisseur des chœurs.

L'ordre, la discipline, la surveillance incombent au régisseur des chœurs ; il assure l'exactitude et la ponctualité du personnel du chant.

Les Élèves du Conservatoire.

L'Académie Nationale de Musique a certains droits vis-à-vis des élèves du Conservatoire.

En vertu de leurs engagements et de l'instruction musicale à eux gratuitement donnée aux frais de l'État, ces jeunes gens et jeunes filles peuvent pendant la durée de leurs études être appelés à participer aux représentations de l'Opéra.

Le cas s'est rarement produit ; et il y a bien longtemps pour la dernière fois. C'était dans la *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas pour un chœur de soprani et contralti. Quelque temps auparavant, sur la scène subventionnée de l'Opéra Comique. une reprise de *Psyché*, toujours du maître Ambroise Thomas, nous procura le plaisir d'entendre les délicieuses voix des gentilles fillettes du Conservatoire, dans le chœur délicat et plaisant :

Quoi ! c'est Eros lui-même
Qui soupire d'amour !
Le dieu par qui tout aime
Aime donc à son tour !

Depuis lors, pour entendre les élèves du Conservatoire, il faut assister aux concours de fin d'année.

Les Chefs de Chant.

Gardez-vous bien de confondre les chefs de chant avec les chefs des chœurs. Nous venons de voir que ces derniers avaient charge de choristes. Les chefs de chant au nombre de quatre ont d'autres attributions différentes mais plus variées. Ils apprennent leurs rôles aux artistes du chant et les leur font répéter ; de 1 h. 1/2 à 5 heures ils se tiennent à leur disposition. Sans être des professeurs, leur collaboration et leurs conseils sont précieux pour les artistes ; d'abord parce qu'ils sont d'excellents musiciens, cela va de soi, ensuite parce qu'ils connaissent les traditions pour les anciennes œuvres et ont appris par les auteurs des nouvelles comment celles-ci doivent être comprises et interprétées.

Le soir, tout ce qui concerne la conduite de la pièce dans la coulisse les regarde : l'entrée des artistes en scène, les « bruits de coulisses », sonnerie de trompettes, orage, grêle, jets de vapeur, ils commandent aux éléments, les déchaînent ou les calment à volonté.

L'orgue de scène leur obéit également ; ils le font gronder ou gémir sous leurs doigts habiles et expérimentés.

Le Souffleur.

Pour être dissimulé dans la logette qui surplombe la rampe, au milieu de la scène, le souffleur n'en a pas moins un rôle très important et fort délicat à remplir. Il doit connaître à fond sa partition dans tous les détails et pour toutes les parties ; il doit chanter et chanter juste et « envoyer » à propos la note ou la phrase, ni trop tôt, ni trop tard, ni trop fort pour que le public ne l'entende pas, ni trop faiblement pour que l'artiste l'entende.

Le souffleur est nommé par le Directeur qui choisit généralement un chanteur, un coryphée par exemple, sûr et solide musicien. A un moment, Cœdès, le compositeur, en avait rempli les fonctions.



Costumes de danseuses (1766-1802-1881).

Poupées exposées au Musée de l'Opéra.

La Danse et le Ballet.

L'Opéra n'est pas seulement l'Académie Nationale de la Danse ; il en est aussi le Conservatoire. Dans ce monument se font toutes les études de l'art chorégraphique depuis le début, et ces études s'y poursuivent continuellement, non seulement en vue de l'avancement mais pour conserver élasticité, souplesse et grâce, fût-on parvenue à la situation enviée d'étoile de première grandeur. On ne se doute pas dans le public de la somme de travail qu'il faut dépenser, de la persévérance qu'il est nécessaire d'avoir dans la profession de danseur ou de danseuse. Du matin au soir, sans aucunement exagérer, la danseuse est sur la brèche. Jugez-en plutôt.

Les Leçons.

Tous les jours, sauf les jeudis et dimanches, il y a classe à l'Opéra de 9 heures à midi. Les leçons ont une durée d'une heure et demie sans discontinuer : de 9 heures à 10 h. 1/2 et de 10 h. 1/2 à midi. Il faut se lever de bonne heure pour avoir

fait sa toilette, parcouru le trajet de son domicile à l'Opéra, s'être déshabillée et mise en costume de danse et se trouver à la leçon pour 9 heures ou 10 h. 1/2.

Pendant la leçon ne supposez pas qu'on bavarde ou qu'on se repose longtemps ; le professeur, une ancienne ballerine qui a généralement connu le succès, ne laisse pas languir ses élèves, quel que soit leur talent ; elle les tient constamment en haleine. La danse exige un entraînement de tous les jours, de tous les instants, comme tous les genres de sports, et la danse en est un au premier chef. Voyez ces jeunes femmes à la leçon ; remarquez avec quel sérieux et quelle conscience elles exécutent les mouvements prescrits par leur professeur admirée, aimée et respectée. Le métier de danseuse est rude et ce n'est qu'avec des exercices continus qu'elles peuvent affronter la lumière de la rampe et le jugement du public. Se tenant à la barre, elles se courbent dans tous les sens, afin d'acquérir la souplesse nécessaire pour danser un pas important. Avant de « se mettre en train », suivant leur expression, elles élèvent chaque jambe alternativement sur les barres et y posent le pied horizontalement ; s'appuyant ensuite d'une main, elles se livrent à des

battements préliminaires puis s'abandonnent à pirouettes, jetés-battus et entrechats.

A la leçon on exécute des pas quelconques ou l'on répète ceux qui font partie du ballet à danser le soir ou le lendemain. Le professeur explique aux artistes ce qu'elles doivent faire et complète ses indications verbales par des gestes de main simulant l'exécution des pas : avant de commencer, les élèves reproduisent les gestes de mains ; ces mouvements rapides et nombreux donnent l'illusion d'être en présence de sourds-muets. Il n'en est rien fort heureusement. Point n'est besoin de dire au pianiste répétiteur de jouer tel ou tel morceau ; les paroles du professeur lui suffisent. Au surplus, quand on ne travaille point un pas de ballet déterminé et qu'on ne fait que des exercices, toute musique rythmée est bonne. Assistant à une répétition, j'ai vu l'un des premiers sujets exécuter des entrechats vertigineux sur les motifs de *Gipsy*, que je croyais plus réservé aux bostons mondains qu'à la chorégraphie académique ; l'effet en était fort original et amusant.

Après cette séance de leçon d'une heure et demie, il n'est pas rare que le maître de ballet

convoque son monde pour l'après-midi en vue d'un raccord ou d'une répétition sur scène qui se termine vers trois heures. On remonte alors dans sa loge se remettre en tenue de ville. On rentre chez soi prendre un peu de repos, pas toujours de longue durée, car l'Opéra joue quatre fois par semaine et peu d'œuvres lyriques ne sont pas accompagnées de danses, ballet ou divertissement.

Pensez-vous que ce soit là un métier de pur agrément et de tout repos ? Pas moi, je vous jure.

Les mimes suivent les leçons tout comme leurs camarades pour conserver grâce, souplesse et résistance.

C'est pitié de voir ces pauvres artistes essoufflées et tout en sueur ; on se demande vraiment comment elles ont le courage et la ténacité de se livrer à une gymnastique pareille. Leur professeur a pour elles des attentions maternelles et veille à ne pas trop les fatiguer, ne les faisant travailler que dans la limite raisonnable et d'après les forces de chacune. Une recommandation rarement observée quand elles s'arrêtent pour respirer un peu, c'est de mettre un fichu sur leurs jolies épaules. Toutes les jeunes filles

n'en sont-elles pas là et les ballerines ne sont-elles pas des jeunes filles et de charmantes jeunes filles ? rien d'extraordinaire à ce qu'elles en aient parfois les petites volontés.

Le costume des classes est des plus simples : pour les hommes et les petits garçons élèves, bas blancs ou de couleur, culotte courte, chemise flottante, petits escarpins souples et légers.

Pour les femmes, le costume est un peu plus compliqué : bas roses, pantalon calicot court tenu dans la jarretière ; les frileuses ajoutent des guêtres ou jambières de laine blanche ou de couleur par-dessus les bas roses ; corsage fantaisie léger, décolleté. La jupe de 50 à 60 centimètres de hauteur est formée de deux rangs de tarlatane superposés de 5 à 6 mètres de tour, cousus ensemble au bas d'une large ceinture de 15 centimètres de hauteur enserrant les hanches, ce qui permet de garder à la taille sa finesse et son élégance.

Des chaussons en soie rose gantent leurs jolis pieds souples et cambrés ; les danseuses prennent le soin de « piquer » elles-mêmes le voisinage des coutures pour éviter les plis intérieurs qui pourraient les blesser ; sage précaution d'artiste, car au moindre malaise, adieu danses et pirouettes !

Les maillots, les robes et les chaussons sont fournis par l'Administration. On fait une grande consommation de chaussons, partie de l'habillement qui fatigue le plus.

La première étoile en met chaque soir une paire neuve qu'elle a « brisée » par avance aux leçons ; il peut lui arriver de la renouveler plusieurs fois dans la même séance.

Le costume porté par les professeurs à la leçon est celui de ville. Les maîtres de ballet en veston alpaga, sans gilet ni faux-col, le veston joint par un bouton-jumelle. Tenue très correcte, sans aucun laisser-aller, malgré la chaleur de la danse.

Les professeurs dames ont leur toilette ordinaire de promenade. Nous avons dit que leurs explications verbales étaient commentées par les gestes rapides des mains ; rarement elles ont besoin de se lever pour esquisser elles-mêmes le pas demandé ; lorsque le cas se présente il est plaisant de voir avec quelle grâce, la jupe légèrement retroussée des deux mains, les petits pieds évoluent rapidement aux yeux attentifs des élèves envieuses d'imiter leurs chères aînées.

A toutes les leçons, quelles qu'en soient les

classes, aussi bien des petites élèves que des quadrilles, coryphées et sujets, le silence le plus complet est observé, et l'on dit que les femmes sont bavardes ! quelle erreur pour les danseuses ! à la leçon du moins ; sans doute se rattrapent-elles ensuite ; car, si je m'en rapporte au chroniqueur du XVI[e] siècle, « rarement dame ont le bec gelé ».

Les sons harmonieux du piano viennent seuls rompre le silence avec la voix du professeur : ronds de jambes ! tours de bras ! les pointes en dehors ! pliez !

Il n'était pas rare autrefois de rencontrer à ces leçons artistes peintres ou photographes à la recherche d'une pose ou d'un croquis.

Pendant ce temps, les mères, qui jugent bon d'accompagner leurs fillettes, attendent dans les couloirs des loges du corps de ballet. Elles cousent, brodent ou se livrent aux menus ouvrages de dames, heureusement imaginés pour charmer les loisirs de l'attente ; je n'affirme pas que de ce côté on ne taille pas aussi quelque bonne et captivante « bavette ».

Cours de plastique et de rhythmique.

Une mention spéciale au cours de plastique et de rhythmique, fondé par la nouvelle Direction.

Les exercices, auxquels se livrent les jeunes élèves, ont pour but de leur donner élasticité, précision, grâce et souplesse.

Le costume aussi sommaire que possible laisse aux mouvements la plus complète liberté.

Le recrutement.

Pour arriver à bien danser (nous sommes au théâtre), il faut s'y prendre dès le jeune âge. Les petits garçons et les petites filles qui se destinent à l'art chorégraphique commencent leurs études à l'Opéra qui est leur école... pour la danse, ce qui ne les empêche pas d'aller à l'école, l'autre, l'école communale.

Quant aux danseurs et danseuses, nul ne peut être admis dans le corps de ballet s'il ne justifie qu'il possède le certificat d'études primaires élémentaires. La chorégraphie est soignée; l'instruction n'en est pas négligée pour cela. Afin

de concilier les deux, le Directeur actuel a obtenu pour ces enfants la création de cours spéciaux professés par le personnel enseignant municipal. Rue de La Ville-Lévêque, on accueille les fillettes et rue de la Bienfaisance les jeunes garçons. Les élèves, dits externes, filles et garçons, commencent le travail chorégraphique entre huit et neuf ans : ils restent cinq années dans les classes supplémentaires, trois dans la première, deux dans la seconde ; au bout de ce temps les fillettes ont de treize à quatorze ans et sont mûres pour passer aux classes des quadrilles.

Le corps de ballet se recrute dans ces classes élémentaires de garçons et de filles à la suite d'examens qui ont lieu une ou deux fois par an. Ces classes comptent une quinzaine de garçons, une vingtaine de fillettes.

Le rôle du jury n'est pas une sinécure : il doit assister aux examens successifs des différentes classes ; des élèves qui ambitionnent d'entrer dans les quadrilles ; des seconds quadrilles qui veulent passer aux premiers ; des premiers quadrilles qui aspirent au rang de petits sujets ; des petits sujets qui désirent croître et embellir et devenir grands sujets. Car, pour avancer de

grade, une épreuve nouvelle est subie chaque année.

Suivant la classe l'examen varie, composé par le professeur d'après la force et l'acquis des candidats.

On tient compte à ce moment de l'assiduité aux classes en se reportant aux feuilles de présence signées chaque jour de leçon.

L'examen terminé, le rôle actif des jurés commence, et ce n'est pas la partie la moins ardue de leur tâche d'établir le classement par ordre de mérite ; les avis peuvent différer, *tot capita tot sensus ;* les discussions sont même de temps à autre un peu mouvementées, un peu houleuses. On finit naturellement par s'entendre ; n'empêche les commentaires d'aller leur train et d'approuver ou critiquer les nominations.

Le corps de ballet.

Le corps de ballet comporte quadrilles, coryphées, petits et grands sujets, premières danseuses, étoiles, organisés comme un régiment : 3 ou 4 étoiles qui scintillent au-dessus de 3 premières danseuses et de 33 sujets, 16 grands

et 17 petits ; 20 coryphées ; 40 demoiselles de quadrilles, réparties en premier et second quadrille, à raison de 20 par quadrille.

Dans une vieille chanson : *le Surnuméraire*, qui a fait la joie de nos pères, on fredonnait :

Ministres et chanteuses
Gagnent cent mille francs ;
Il faut voir les danseuses
Pour les appointements !

Nous avons vu que les chanteuses se faisaient grassement payer ; nous croyons savoir que les ministres ne jouissent pas d'un maigre traitement au banquet gouvernemental, mais les danseuses, celles du corps de ballet, voient leurs appointements flotter de 1.500 à 2.000 ou 2.400 francs. Je ne parle pas des sujets et des étoiles dont les traitements dépendent de la largesse directoriale et de l'engoûment du public. Il est peu probable qu'ils atteignent les sommes fantastiques de notre chanson. Aimerait-on de nos jours danse et danseuses moins qu'au siècle dernier ? Et pourtant...

Ces messieurs du ballet sont 18, précédés de 6 sujets (3 premiers et 3 seconds), et de deux premiers danseurs. Une mention spéciale

au jeune Albert Aveline, entré à l'Opéra vers l'âge de onze ans, ayant conquis tous ses grades à la force... du jarret, et devenu par son travail assidu premier danseur.

Au corps de ballet s'adjoignent 9 sujets mimes, 5 du beau sexe et 4 du sexe fort dont 2 coryphées.

Autrefois on établissait des distinctions sévères dans les ornements permis en scène aux danseuses en dehors du costume réglementaire du rôle. Les étoiles pouvaient arborer diamants et bijoux, brillant elles-mêmes du plus vif éclat ; les sujets avaient droit aux fleurs naturelles, d'une vie éphémère ; les coryphées se paraient de fleurs artificielles, d'une plus longue durée ; quant aux demoiselles des modestes quadrilles, elles devaient se contenter de leurs charmes personnels, de leur jeunesse et de leur beauté.

Étaient-elles le plus mal partagées ? Cela me rappelle les mœurs de certains sauvages (oh ! la danse seule en permet le rapprochement !). Chez les Papouins, cannibales de l'Océanie, chaque village a ses ballerines (nous sommes en plein dans notre sujet) dont le nom signifie « celles dont le corps rit quand elles dansent ».

Voici le refrain d'une de leurs chansons qui scandent leurs nerveuses évolutions :

Le vent vient rire
Et babiller dans mes cheveux
Et je me fais des colliers
Avec les sourires de ceux
Qui me regardent quand je danse.

Elles n'ont en effet, pas d'autre vêtement. Nos danseuses court vêtues n'en sont pas moins gracieuses et possèdent également le sourire aussi bien sur leurs lèvres que sur celles de leurs admirateurs.

Pour revenir à notre sujet d'ornements, tous sont aujourd'hui permis sans tenir compte des subtilités hiérarchiques ; ne vivons-nous pas sous un régime de liberté et d'égalité ? Pardon, une petite nuance pourtant ; certains y attachent-ils de l'importance ? La seule différence qui subsiste porte sur l'interdiction du foyer de la danse aux premiers et deuxièmes quadrilles.

Le Maître de Ballet.

Pour apprendre et faire répéter à tout ce petit monde les ballets anciens ou nouveaux, un danseur émérite, bon chorégraphe et metteur en

scène expert est indispensable. L'artiste chargé de ces fonctions est le maître de ballet secondé par un maître adjoint. Pour le moment le maître de ballet est M. Léo Staats dont le talent et le mérite sont hors de pair. Son prédécesseur Ivan Clustine faillit ne pas revenir d'un voyage en Russie. Il ressemblait à un célèbre policier du Tzar dont les nihilistes avaient juré la perte. Après une représentation des *Troyens* dont il réglait le divertissement, l'empereur le fit venir dans sa loge pour le féliciter. Un nihiliste l'aperçut, et trompé par la ressemblance, s'apprêtait à le suivre, le revolver au poing, quand un camarade l'avertit de son erreur. Clustine était sauvé ! Il ne connut qu'ensuite le danger couru.

En quittant le maître de ballet, précisons la différence qui existe entre un ballet et un divertissement. Le ballet forme un tout, une œuvre homogène existant par elle-même. Le divertissement est une danse intercalée dans un opéra n'y jouant qu'un rôle accessoire et de pur agrément.

Le Régisseur de la Danse.

Le maître de ballet s'occupe de la partie exclusivement chorégraphique et artistique. Le régisseur de la danse doit exercer sa surveillance sur tout le personnel de la danse y compris les vingt dames de la figuration. Il doit veiller à leur ponctualité, à leur exactitude, à leur bonne tenue ; il aide le maître de ballet pour l'exécution des pas et des figures ; il constate les absences sur les feuilles de leçons ; aux représentations, son attention doit être constamment en éveil pour que chacun soit à son poste et à son rôle ; en somme il est responsable de l'ordre et de la discipline dans son joli bataillon.

La Figuration.

Une distinction est à établir, à propos du recrutement, dans la figuration, s'il s'agit des hommes ou des dames. Celles-ci font partie de l'administration, au nombre de vingt.

Pour les figurants hommes, ils sont recrutés par le chef de la figuration : celui-là seul est

salarié par l'administration à raison de 120 frs par mois et choisit les hommes qui lui conviennent ; il y en a généralement une vingtaine, toujours les mêmes, princièrement payés à raison de trois francs par soirée. Quand un plus grand nombre est nécessaire, on complète la brigade habituelle par des supplémentaires qui ne sont pas quelconques, mais connus pour avoir été déjà employés ; jamais on ne prend comme figurants des gens douteux. Les candidats à la figuration se réunissaient autrefois dans un café voisin du théâtre et disparu dans le gouffre d'un grand magasin de nouveautés. Ces messieurs tiennent maintenant leurs assises dans un autre petit café situé sur un petit passage, mais toujours peu éloigné de l'Opéra, but final de leurs entretiens. Le chef et le sous-chef viennent y embaucher leur troupe, qui n'est jamais composée que de braves gens, heureux et fiers d'être momentanément artistes de l'Opéra, et de quitter la blouse ou le bourgeron pour paraître en hallebardiers ou seigneurs.

Certains poussent quelquefois un peu loin l'amour-propre dans l'accomplissement de leur mission temporaire. Ainsi, dans une féérie intitulée *Za, ze, zi, zo, zu*, (ce n'était pas à l'Aca-

démie de Musique), l'auteur avait imaginé d'animer un jeu de dominos. Au plus ancien figurant du théâtre échut le double-as, tandis que le cinq-six habillait une jeune recrue de la veille. Le vieux bonhomme tout contrit s'en alla trouver son directeur, demandant s'il avait démérité. Etonnement et questions de l'impresario. « Dame! répondit l'autre, voyez ce qu'on me donne, le double-as, deux points, tandis que ce gamin en a onze ! Ce n'est agréable ni pour moi ni pour ma famille. » Touché de tant de candeur, le directeur lui octroya le double-six ; il ne pouvait faire davantage, et le brave figurant put, ainsi que sa famille, avouer à ses amis et connaissances qu'il était chargé de remplir le rôle du plus gros personnage de la féerie, le Double-Six !

Le salaire des figurants est modeste : ils ne reçoivent que 3 francs par soirée : mais s'ils ont les épaules robustes et de bons biceps, leur gain peut augmenter par ce qu'on appelle « les feux ». Le motif de cette largesse est le port ou le transport d'un objet quelconque, une statue par exemple, ou un palanquin. C'est qu'alors du rang de simples et impassibles figurants ils passent à celui d'artistes évoluant sur la scène.

Une autre source d'augmentation provient du maquillage. La somme de trois francs leur est allouée pour paraître avec la figure naturelle que le Créateur souverain leur a départie ; mais s'ils doivent la dissimuler par un grimage, cette obligation momentanée leur vaut un supplément de 1 franc. Tout compte bien et dûment établi, ils arrivent à pouvoir se faire pour quatre heures de présence jusqu'à 4 francs. Comme Titus, ils n'ont pas perdu la fin de leur journée.

Il est arrivé que de jeunes mondains, amateurs de théâtre, mais surtout amateurs de s'offrir le luxe de pénétrer sur la scène et dans les coulisses, ont figuré parmi les figurants sous la robe du moine ou la casaque du paysan. Ceux-là ne touchent rien, ils paieraient au besoin et c'est tout bénéfice pour le chef-recruteur. Il paraît que notre jeunesse actuelle goûte moins ce genre de distraction que celle qui l'a précédée. Pourquoi? Sport et cinéma peut-être. Est-ce plutôt parce qu'on appelait ces amateurs « les têtes à l'huile », ce qui les aurait vexés; c'est possible. Au surplus, ne dit-on pas : Tout passe, tout casse, tout lasse ?

L'Orchestre.

Les règles qui président au recrutement, à l'organisation et aux obligations des musiciens de l'orchestre sont sensiblement analogues sinon tout à fait semblables à celles édictées pour les artistes des chœurs.

Ces messieurs sont tenus aux 194 représentations régulières et à 40 répétitions par an. Les représentations ou répétitions supplémentaires sont payées 7 francs à part. A ces conditions du cahier des charges ils seront à la disposition des Directeurs tous les soirs et au besoin dans la journée et répéteront trois fois par semaine au plus : les répétitions de jour ayant une durée maxima de quatre heures; celles du soir la durée ordinaire du spectacle.

Moyennant quoi ils sont appointés à raison de 180 francs par mois pour les stagiaires, de 200, 230 et 240 francs suivant les catégories pour les titulaires ; quant aux solistes, — les solistes, vous avez bien lu, — ils reçoivent généreusement 280 ou 300 francs selon l'une des deux classes à laquelle ils appartiennent.

Si vous avez maintes fois entendu répéter que

tel ou telle avait 100.000 francs dans le gosier, vous n'avez jamais ouï dire que les musiciens de l'orchestre de l'Académie Nationale de Musique en avaient autant au bout des lèvres ou des doigts. Vous en connaissez maintenant le motif d'après les chiffres que j'ai placés sous vos yeux. Et cependant qui n'admire l'ensemble de ces étonnants virtuoses de l'Opéra, tous des maîtres. N'ayant pas l'argent, ils auraient droit au moins à l'honneur. Ils l'ont bien cet honneur, mais platoniquement et en bloc. La malechance veut qu'ayant tous les talents ils ont en même temps toutes les peines, (ce qui n'est pas une compensation), et ne jouissent que bien peu de la grande réputation personnelle à laquelle ils auraient légitimement le droit de prétendre. *Sic voluere fata.*

L'orchestre de l'Opéra comporte 14 premiers violons, 13 seconds, 10 altos, 11 violoncelles, 9 contrebasses, 4 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 1 clarinette basse et saxophone, 5 bassons, 6 cors, 4 trompettes, 2 cornets, 5 trombones, 1 ophicléide, 4 harpes, 1 timbale, 2 timbales-tambours et 2 préposés à la batterie, soit 100 musiciens, sans compter les bandes supplémentaires sur la scène re-

présentées par les cuivres de la maison Sax.

Les instruments ont été répartis en groupements au nombre de trois : 1° le quintette à cordes : premiers et seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses ; 2° la petite harmonie ou les bois : flûtes, hautbois, clarinettes et bassons. (On dit les bois, parce qu'autrefois ces instruments étaient tous en bois ; la flûte seule s'est offert la coquetterie et le luxe de s'habiller en argent) ; 3° les cuivres : cors, trompettes, cornets et trombones.

Vous apprendrez, je pense, sans grand étonnement, qu'un bon nombre des artistes détenant ces instruments font aussi partie de la Société des Concerts du Conservatoire, dont le renom est universel.

Les musiciens sont nommés au concours.

Le candidat exécute un morceau de son choix ; à lui de voir ce qui, convenant le mieux à son genre de talent, est de nature à le faire préférer à ses concurrents. Car n'oubliez pas qu'il s'agit d'un concours ; généralement une seule place est disponible et les compétiteurs nombreux.

Après ce premier morceau que le candidat a pu étudier à loisir et dans lequel il déploie toute la virtuosité dont il est capable, on lui en pré-

sente un autre pris dans une partition quelconque inconnue de lui, quelquefois même on a poussé la précaution jusqu'à écrire spécialement à son intention un morceau qu'il déchiffre en manuscrit, tout comme cela se passe aux concours du Conservatoire. C'est un des accompagnateurs de l'Opéra qui tient le piano droit du théâtre. Une fois cependant un candidat s'était fait suivre de son piano, un monumental piano à queue. Stupéfaction du directeur et du jury qui, bénévoles, acceptèrent la substitution. L'histoire raconte que cela ne porta pas bonheur au candidat précautionneux. Le jury tenant peut-être un compte excessif de l'attachement qu'il portait à son piano, ne voulut pas les séparer et les congédia tous deux, en les engageant... à se retirer sans espoir de retour.

Celui qui sort vainqueur du tournoi après la double épreuve débute en qualité de *supplémentaire* ; il s'installe à la place vacante du pupitre auquel il est affecté. (Pris dans cette acception, « pupitre » signifie l'ensemble des artistes jouant du même instrument. Ainsi l'on dit le pupitre des premiers violons, le pupitre des violoncelles, le pupitre des flûtes, etc...)

Lorsqu'il y a en même temps des vacances parmi les supplémentaires ou remplaçants, on choisit à ce même concours pour tenir l'emploi, celui qui, par ordre de mérite, vient après le vainqueur.

Le supplémentaire remplace les titulaires dans le roulement des congés réguliers et dans le cas où ceux-ci, pour cause de santé ou cas de force majeure, sont autorisés par le Directeur à s'absenter. Aucun remplacement ne peut être effectué que par un musicien inscrit au cadre des supplémentaires. Ces conditions sont identiques à celles imposées aux choristes ; les différences apparaissent à propos de l'apprentissage et de l'étude du répertoire. On se rappelle que les artistes des chœurs mettent un an « à faire leurs classes », ils y sont aidés par les sous-chefs des chœurs. Rien de semblable pour les musiciens : Sitôt pris, sitôt installés à leur pupitre devant une partie qu'ils ne connaissent pas, qu'ils n'ont même jamais vue ; qu'à cela ne tienne ; tire-toi de là comme tu le pourras, mon garçon ; et il s'en tire, et il s'en tire bien, car s'il ne connaît pas encore le métier, il est déjà musicien émérite.

Les musiciens en titre sont exclusivement

recrutés parmi les supplémentaires, sans nouveau concours et au choix.

Ils sont nommés par le Directeur sur la proposition du chef des études musicales.

Les chefs d'orchestre.

Les chefs d'orchestre sont choisis par le directeur ; ils tiennent le bâton à tour de rôle suivant l'œuvre qui leur a été assignée.

Le chef des études musicales a voix consultative pour le choix des ouvrages ainsi que pour les nominations et l'avancement du personnel placé sous ses ordres.

Il n'est pas rare de voir un prix de Rome tenir le bâton du chef d'orchestre à l'Opéra. Le contraire serait plutôt l'exception.

La Copie.

Il importe de mentionner ici le service de la copie qui s'occupe exclusivement des partitions d'orchestre et dépend de l'administration.

Ce service est donné à l'entreprise d'après une série de prix officiellement établie. Son rôle consiste à faire la mise au point des ouvrages nouveaux présentés par les éditeurs. Le matériel musical, (autrement dit les parties d'orchestre), subit des transformations au cours des répétitions, coupures, additions, transpositions ; il convient de les faire concorder pour tous les instruments ; c'est le travail à exécuter par la copie.

Le chef de ce service assiste aux répétitions d'orchestre pour les ouvrages nouveaux jusqu'à ce que la mise au point musicale soit complète et définitive. Se tenant derrière le chef d'orchestre, il suit sur la partition et prend note des erreurs figurant sur les parties pour en opérer les corrections en vue de la prochaine répétition ; il inscrit les modifications qui se sont produites. Quand les changements à arrêter sont d'une certaine importance, le chef d'orchestre ou le compositeur en écrit le texte exact soit sur la partition soit sur des feuilles détachées, et les remet au chef de la copie, lequel opère toutes rectifications au matériel musical, sous sa responsabilité ; le personnel employé ne dépend que de lui ; il le fait travailler au théâtre ou bien

au dehors, selon les besoins et les circonstances.

Il arrive que des auteurs étrangers fassent représenter à l'Opéra leurs œuvres éditées avec les indications dans l'idiome de leur pays, allemand ou russe par exemple. Le chef de la copie supprime tout ce qui n'est pas « notes de musique » et met à la place la traduction en français, les observations, termes de mesure ou de mouvement, etc., afin que nos musiciens n'éprouvent aucune difficulté, aucune hésitation dans l'exécution de leurs parties respectives.

Les Instruments de Sax.

L'orchestre a beau compter 100 musiciens, leur nombre et la puissance des instruments ont besoin d'être renforcés soit dans la salle, soit sur la scène. Ils le sont grâce à la maison Sax qui amène de 24 à 60 musiciens avec instruments de cuivre.

Les partitions de Richard Wagner et celle de *Fervaal* de Vincent d'Indy ont cette exigence et ajoutent à l'orchestre habituel quelques tubas et saxhorns.

Ces instruments sonores sont utilisés princi-

palement sur la scène ; ainsi dans *les Huguenots*, lorsque le comte de Nevers, en son costume étincelant, de satin blanc, descend de la barque chargée de musiciens et tend la main à sa fiancée Valentine, la belle et « Noble Dame ».

Il est intéressant de signaler que le trombone-basse dont Wagner fait usage dans la *Tétralogie*, résonnait déjà le 29 février 1836, à la première représentation de ce magnifique opéra de Meyerbeer. Wagner ne peut donc revendiquer l'honneur d'en avoir fait la découverte.

A propos de trombones, sait-on quand cet instrument, le vulgaire trombone à coulisse, fut entendu pour la première fois à Paris ? Ce fut en compagnie du tam-tam, instrument bruyant d'une autre espèce, aux funérailles de Mirabeau, le 4 avril 1791. Paris fit au grand orateur des obsèques splendides ; l'immense et gémissant convoi parvint au Panthéon français (nouveau nom du monument) à la lueur des torches funèbres et au son d'harmonies que dominaient tam-tam et trombones, alors inconnus dans notre capitale.

Les saxhorns, basses et contrebasses à six pistons se font entendre dans *Faust*, *les Huguenots* et *Aïda* sans préjudice, pour ce dernier

opéra, des trompettes qui y ont fait florès.

Le fils de l'inventeur des instruments qui portent son nom sut améliorer quelques-uns d'entre eux en leur appliquant des pavillons tournants et des pavillons reversibles.

Le pavillon, tournant à droite ou à gauche, permet de diriger le son du côté désirable sans que l'exécutant ait à changer de position.

Dans la *Tétralogie*, Wagner a employé des saxo-tromba, auxquels il donne le nom de « tuben ». Peu importe le nom. Dans cet instrument qui emprunte la forme d'une énorme pipe, le pavillon est dirigé normalement vers le haut. M. Sax, fils, a eu l'idée d'y adapter une articulation qui le retourne à volonté sens dessus dessous. L'avantage de cette innovation est d'obtenir plus facilement des nuances dans l'exécution : le pavillon relevé donne un sonorité pleine et énergique : renversé, et dirigé vers le sol, il produit un son velouté, doux et poétique.

Une troisième invention du même fabricant se rapporte à des sourdines pour trombones. Ces sourdines sont formées d'un petit capuchon en aluminium fixé un peu au-dessus du pavillon sans le fermer hermétiquement ; si on veut adoucir le son davantage, on entoure d'étoffe la

partie restée vide entre la sourdine et le pavillon. Grâce à ces sourdines, l'instrument acquiert une sonorité atténuée qui n'a pas la fâcheuse résonance du mirliton ; on les emploie également quand on veut renforcer les cors momentanément.



LE PERSONNEL DE LA SCÈNE

Les Machinistes.

Pour manœuvrer tous les appareils, tous les engins, les rideaux et les décors dont la nomenclature vous a été donnée au moment de la description de la scène, nous avons une compagnie de 80 machinistes parmi lesquels figurent 22 menuisiers, 1 serrurier, 2 tapissiers sans oublier 3 couturières. A ces 80 s'ajoute, les soirs de représentations, une brigade spéciale d'aides-machinistes — 85 en moyenne — recrutés dans les différents corps d'état appropriés à leurs fonctions éventuelles de théâtre.

Il ne faut pas croire que l'escouade permanente des 80 n'a qu'à se croiser les bras aux jours, dits *jours creux*, c'est-à-dire aux jours où l'on ne joue pas le soir ; ce serait une erreur.

On profite de ces jours creux pour se livrer au charroi des décors depuis l'Opéra jusqu'au boulevard Berthier où se remise la décoration



Décor et machinerie théâtrale du XVIIIe siècle.
Scène de l'Opéra au Palais-Royal 2me salle (1770-1781).
Reconstitution d'après un dessin de M. Philippon, chef machiniste.
Maquette exposée au Musée de l'Opéra

de toutes les œuvres du répertoire. On ramène au théâtre les décors de l'opéra ou du ballet que l'on a l'intention de jouer ou remettre en répétitions ; en attendant ils sont rangés dans les magasins provisoires au-dessus et au-dessous de la scène ; il en résulte un va-et-vient continuel suffisant pour occuper les loisirs des jours creux.

Les rideaux, constitués par plusieurs lés de forte toile et solidement rapprochés ensemble par des coutures horizontales, sont roulés sur de longues perches et mesurent jusqu'à 27 m. 80 C'est une jolie longueur dont le maniement n'est pas très commode et le transport dans Paris assez compliqué.

Les chariots ordinaires à quatre roues n'ont que sept mètres, les grands rideaux dépassent d'une vingtaine de mètres. On ne pouvait songer à les promener en voiture et l'on recourait à un personnel de 20 machinistes qui les transportait à dos d'hommes. Quelle complication et que de temps perdu !

Le chef machiniste de l'Opéra, M. Petremand, aujourd'hui décédé, imagina de relier par de simples cordages au chariot ordinaire un autre chariot à deux roues de cinq mètres de long,

formant plateau et distant du premier de huit mètres : il eut ainsi la possibilité de disposer ses longues perches sur cet attelage d'un nouveau genre sans qu'elles le dépassent d'une manière exagérée ni à l'avant ni à l'arrière. Quelques hommes suffisent maintenant à en assurer la conduite.

*
* *

Les Electriciens.

Aux électriciens revient le pouvoir de faire, à leur volonté, le jour et la nuit, non seulement dans la salle, et sur la scène où ils vous en font voir de toutes les couleurs, mais encore dans les moindres recoins du monument, depuis les caves jusqu'aux combles. Ils allument et éteignent à leur gré couloirs, loges, foyers, bureaux, armoires, placards, escaliers, cabinets de toilette et de débarras. Bien des coins, bien des passages sont obscurs dans ce vaste édifice ; s'il leur plaît de dire : *Fiat lux !* il suffit, les ténèbres font place à l'éblouissante lumière.

Dans le jour l'éclairage est peu important, mais du moins constant ; un personnel restreint

suffit pour l'assurer dans les sous-sols et les caves ; on le réclame de temps à autre pour des répétitions en scène ou au foyer de la danse. On n'a donc dans la journée qu'une brigade de neuf ouvriers. Le soir, trois d'entre eux, pendant les représentations, sont pour le jeu d'orgues, un pour chaque sorte de lumière (un pour le bleu, un pour le blanc, un pour le rouge, le drapeau tricolore) ; on est patriote à l'Opéra. Dans la salle des machines ou usine d'électricité reste un homme en permanence. Cette brigade de neuf hommes est attitrée au théâtre et payée au mois. Suivant les besoins elle est renforcée de vingt-quatre à quarante auxiliaires qui, eux, sont payés à la soirée.

Quelle responsabilité incombe au chef électricien ! Quelle précision dans les ordres à donner ! Quelle attention continue pour en surveiller l'exécution ! Allumage de la rampe et des herses, à modérer ou colorer selon les cas, projections du fameux pont Duboscq d'où vingt jets peuvent partir simultanément, projections des loges de scène et de droite et de gauche. Un vrai cassement de tête.

Cela n'empêche pas, dans le silence de la réflexion, de chercher et réaliser d'heureuses

innovations dont quelques-unes sont amusantes à raconter.

Lorsque les projections sont faites avec un appareil tenu par l'électricien, le jet de lumière peut être réglé à volonté et n'apparaître que lorsque la clarté est nette et immuable. Il n'en est pas de même si, comme il arrive, on a besoin d'une lampe verticale qui comprend une lampe à arc automatique suspendue à 16 m. 50 dans le vide ; là pas d'homme possible pour régler la projection à son début ; l'inconvénient c'est le scintillement de l'arc à l'allumage. Pour éviter ce fâcheux début de la lumière, fut imaginé un obturateur circulaire qui, au moyen d'un déclanchement électrique, met trente secondes pour découvrir le rayon lumineux projeté sur le sol, durée suffisante pour masquer le sautillement. Le rayon, au sortir de l'appareil, primitivement horizontal, est rendu vertical par un reflet de glace.

La Lune de « Salomé »

Vous avez vu quelquefois représenter la lune au théâtre ; tantôt elle est stable pendant tout l'acte, ce qui est invraisemblable ; tantôt pour

rattraper le temps perdu elle accomplit des soubresauts contraires à sa nature calme et douce.

Or, dans la *Salomé* de Richard Strauss, la lune doit éclairer la scène pendant tout l'acte qui ne dure pas moins de une heure quarante ; la difficulté consistait d'abord à ne pas la laisser immobile, ensuite à la changer de place sans qu'on s'en aperçût. Le problème fut résolu par les moyens les plus simples qui sont toujours les plus ingénieux. Dans un modeste et vulgaire bazar on achète une modeste et vulgaire poêle à frire ; en lui coupant la queue on obtient un disque ; sur la face de ce disque s'adapte un tambour transparent distant de la poêle de six centimètres, et logées à l'intérieur huit lampes électriques de dix bougies ; la lumière ainsi répartie uniformément derrière le tambour, la lune brille, mais pas encore au firmament. Patience, elle y va venir. L'appareil construit et préparé, on le suspend à hauteur voulue, et, à l'aide d'un petit moteur électrique, la lune mue insensiblement, en montant dans l'espace, et accomplit sa course normale et régulière pendant la durée entière de l'acte, sans que personne puisse soupçonner le curieux

mécanisme dont je viens de vous dévoiler le mystère.

Le Serpent de « Fervaal ».

Au second acte de *Fervaal*, (l'opéra de Vincent d'Indy), d'après les indications scéniques portées sur la partition, « les ondes blanchâtres des brouillards semblent attirées vers l'autel des druides par une force cachée ; elles s'y accumulent et s'y arrêtent, lourdement étagées. »

Pour réaliser ce rêve du librettiste poète on a recours à des fumées artificielles, faites à l'aide d'ammoniaque et d'acide chlorhydrique, le tout lavé dans un flacon d'eau parfumée à la violette. Le dosage d'eau est le côté délicat et important de l'opération ; trop ou trop peu fait dominer l'odeur de l'ammoniaque ou de l'acide chlorhydrique qui n'offrent rien d'agréable au nerf olfactif ; un dosage prudent et bien réglé dégage au contraire les senteurs les plus douces de la plus modeste des fleurs.

Tout à coup le grand prêtre Arfagard lance une terrible incantation, il invoque le serpent Kaito, et, subitement, sur la lueur blafarde qui surplombe l'autel, apparaît un immense reptile

à la robe vipérine, qui déroule lentement ses anneaux et se dresse de toute sa hauteur.

Savez-vous comment on est parvenu à donner la vie au Serpent de Fervaal ? Je vais vous le dire. On a commencé par le couper en trois morceaux par le dessin ; chaque morceau figure sur un verre, les verres superposés mus en sens inverse par un moyen mécanique unique donnent l'illusion que l'animal se dresse en se déroulant. Cet appareil de dimension minime ne mesure que huit centimètres ; mis dans une lanterne de projection, *vulgo* lanterne magique, il fait apparaître l'animal grandeur nature.

A chaque appel du nom de Kaito, le machiniste donne un tour de manivelle en sens inverse, l'animal fait un soubresaut et procure au spectateur la sensation de la vie chez le reptile et l'illusion d'avoir sous les yeux la bête la plus apprivoisée et la mieux stylée du monde.

Les Nuages de « la Valkyrie ».

Entre temps, le chef électricien occupe ses loisirs. Au cours de mes promenades, je l'ai surpris préparant les nuages de *La Valkyrie*.

Le système employé pour simuler le vol des nuées mérite la peine d'être conté.

Un petit appareil haut de dix centimètres, de cinquante centimètres de côté, borné à chaque angle par une bobine de même hauteur, le tout formant comme un petit château-fort flanqué de tourelles ; une bande de calicot, large comme les bobines sont hautes et tendue sur elles, les entoure ; sur la bande, quelques coups de pinceau ont laissé çà et là des traces d'une couleur quelconque ; un mécanisme donne le mouvement à la bande sans fin qui passe devant un projecteur lançant sur la toile de fond un amoncellement de nuages gris et noirs.

Pour obtenir le résultat parfait, le projecteur devrait être placé au milieu de la scène, au trou du souffleur par exemple. Afin de se rapprocher le plus possible de cette position, l'opérateur s'installe tout contre la scène, dissimulé derrière le portant le plus avancé sur le plateau.

*
* *

Les Décorateurs.

Le directeur choisit le peintre décorateur, auquel l'auteur explique la pièce ; il lui en remet le livret, afin que l'artiste se pénètre bien du sujet, connaisse l'époque de l'action, sache exactement les entrées et les sorties.

Quand il a médité sur ces divers points, le peintre se documente sur l'architecture de l'époque, sur le pays où se déroule le drame, sur la saison quand l'action se passe en plein air. Pour s'aider dans la préparation de ce premier travail, il a recours aux livres, gravures et dessins se rapportant au sujet qu'il est chargé d'illustrer. Sa bibliothèque et ses cartons peuvent être aussi somptueusement garnis qu'il voudra, jamais il ne sera trop riche. Une bibliothèque d'un autre ordre lui est fort utile, celle qu'il a constituée lui-même par des « études » sur place, faites en plein air ou en endroit clos, dans tous les pays du monde. On doit pouvoir dire d'un peintre en décors :

On le vit à Montmartre, en Suède,
En Macédoine, au Kamtchatka,
On le vit, sur la corde raide,
Franchir les chutes du Niagara.

Il est en effet indispensable pour un artiste de cette profession qu'il ait de ses propres yeux vu, ce qu'on appelle vu, les aspects de la nature et des monuments dont il veut donner l'impression à ses contemporains. Si les voyages forment la jeunesse, ils forment encore plus le talent du peintre décorateur. Certains d'entre eux, véritablement artistes et consciencieux, ont fait pour ainsi dire le tour du monde et rapporté de leurs randonnées des quantités d'esquisses prises par tous les temps, à toute époque et dans toutes les contrées du globe. Il en est qui possèdent ce genre de bibliothèque garnie de milliers de petits panneaux sur lesquels sont « pochés », monuments, églises, palais, chaumières, cabanes, plaines, montagnes, fleuves, lacs, torrents, forêts, en hiver, en été, au printemps, en automne, sous tous les climats, à toutes les latitudes, à toute heure de jour et de nuit,

De Paris au Pérou, du Japon jusqu'à Rome.

Le peintre ainsi nanti aborde sans crainte la décoration théâtrale.

Celui qui, plus jeune, ou moins favorisé de la fortune et des circonstances, n'a pas cet appoint,

se renseigne tant bien que mal et fait également tant bien que mal.... ou mieux ; car, s'il a du temps devant lui, il part et se documente dans le pays même où se passe l'opéra ou le ballet ; et ce moyen est encore le meilleur ; mais rarement on peut y recourir ; n'est-on pas toujours pressé de monter la pièce reçue ? Et l'on est plus tenté de bousculer le décorateur que de l'abandonner au loisir de ses réflexions et de ses voyages.

Rendons-nous à son atelier et voyons comme il procède.

Quand il a terminé ses recherches ou ses excursions et se trouve suffisamment armé, le décorateur commence ses croquis ; il les soumet à l'auteur et à la Direction ; le chef machiniste, le régisseur général, le régisseur de la scène assistent au besoin à l'entretien ; chacun dit son mot, présente ses observations. Le peintre retouche ses croquis, les présente à nouveau ; après les conférences nombreuses parfois, souvent laborieuses, on finit par se mettre d'accord. Le travail effectif du décorateur va commencer ; il entre dans l'agréable période de l'exécution par l'établissement de « maquettes ». Ces maquettes sont des modèles en petit de la déco-

ration théâtrale ; elles sont confectionnées à l'échelle de deux à trois centimètres par mètre ; toutes les parties en sont démontables. Ce diminutif du décor obtient comme les croquis les honneurs de la présentation au même aréopage. Nouvel examen, nouvelles observations, nouvelle discussion, nouvelle entente cordiale.

Le peintre rentre à son atelier, entame le démontage de sa maquette, en met à plat les morceaux à côté les uns des autres, et prend les mesures exactes de chacun d'eux, grands et petits ; pas le moindre oubli, pas la moindre omission. Ces mesures rigoureusement exactes, toujours comptées à raison de deux ou trois centimètres par mètre, passent au chef machiniste chargé de la construction des décors.

Nous voici revenus au boulevard Berthier dont nous avons déjà fait la connaissance avec les magasins de décors et que nous regagnons pour nous installer dans les ateliers.

Le chef machiniste figure au trait sur papier les lignes de la construction projetée maintenues à deux ou trois centimètres pour mètre, conformes à la maquette, conformes aux indications du peintre. Il trace ensuite à la craie l' « épure » sur le plancher de l'atelier, (l'épure est le dessin

en grand sur le sol) dimensions naturelles cette fois. Indépendamment des lignes tirées sur le sol, il indique les traverses de soutien des montants. Les menuisiers posent le bois à terre, superposé au dessin, le coupent, l'ajustent, le clouent, fixent les traverses et posent les charnières. Le sapin de Lorraine est préféré aux bois du Nord comme étant plus solide et plus résistant pour des châssis qui atteignent jusqu'à dix mètres de hauteur sur une largeur de trois mètres vingt-cinq; le chêne serait trop lourd à manier. Sur les bords on met une volige de vingt centimètres pour faire la silhouette, c'est-à-dire le découpage du bois en vue des dentelures qu'affecte le décor par les arbres, les feuilles, voire par les inégalités de la partie architecturale. La volige comporte une feuillure d'un côté, de l'autre une rainure pour rajouter une volige à la première au cas où celle-ci serait insuffisante.

Dans les nouveaux systèmes, (surtout ceux qui nous viennent d'Amérique, et qui consistent pour l'Opéra à remplacer le chanvre par le fil d'acier), on a recours, dans la construction des décors, au bois contreplaqué, plus léger, plus maniable et tout aussi solide.

Les couturières ont préparé les toiles destinées à recouvrir les châssis ; on procède à l'entoilage ; le peintre trace la silhouette, c'est-à-dire les points extrêmes de son décor ; le menuisier en fait le découpage. Il n'y a plus qu'à le mettre en couleur. Auparavant on « imprime » ou on « encolle » la toile tendue sur le châssis ainsi que la silhouette ; l'impression ou encollage consiste en une première couche de peinture de couleur quelconque, claire de préférence, et prête à recevoir les tons définitifs.

Les décors ne comprennent pas seulement les châssis, ils sont complétés par les toiles ou rideaux pour les fonds, les plafonds, les ciels.

Ces toiles ont, comme celles des châssis, été confectionnées par les couturières qui ont cousu en surjet le nombre de lés nécessaires pour des largeurs de vingt-sept mètres quatre-vingts sur dix-huit à vingt mètres de hauteur.

Pour les toiles de fond, les plus étendues en élévation (18 à 20 mètres) on fait trois fourreaux de dix-sept centimètres de large, un en haut, un au milieu et le troisième dans le bas en ayant soin de laisser au-dessous de celui-ci une partie ballante. Ces fourreaux sont utiles pour y passer les perches qui maintiennent la toile en haut

et en bas ; celle du milieu sert à la relever et la plier quand il est nécessaire. La partie ballante empêche le frottement de la perche par terre ; autrement serait promptement usée l'extrémité inférieure du rideau. Pour les plafonds, c'est-à-dire les frises dont la hauteur n'excède pas dix mètres, et qui pendent verticalement, une seule perche en haut suffit.

Ces toiles subissent la même préparation « d'impression » ou « d'encollage » que les toiles des châssis.

Toiles et châssis se trouvent en état et n'ont plus à revoir le menuisier ; ils appartiennent désormais entièrement au décorateur à l'atelier duquel le chef machiniste les envoie. Les moyens de transport employés sont les mêmes que ceux indiqués pour le charroi des décors au chapitre des magasins.

Pour être déplacées sans avaries, les toiles sont roulées sur des perches de longueur ; nous vous dirons un mot sur la fabrication de ces perches devant mesurer les vingt sept mètres quatre-vingts des toiles.

Vous pensez bien qu'on n'en trouve pas de pareilles dimensions ; il faut les confectionner tout exprès ; on en prend plusieurs que l'on a

eu le soin de bien arrondir et polir pour être glissées dans les fourreaux ménagés dans les toiles à leur intention ; on taille en biseau l'extrémité des perches, on superpose les parties ainsi amincies et mises bout à bout, on les joint avec des pointes et on les « maroufle », c'est-à-dire qu'on les recouvre de toile enduite de colle forte ; les jointures obtenues de la sorte offrent autant de résistance que le reste de la perche qu'elle qu'en soit la longueur.

Quand le peintre est en possession des châssis et des toiles, il les fait étendre sur le parquet de son atelier ; sur « l'impression » il dessine au trait avec du fusain la décoration, puis il fixe ce trait à l'encre indélébile.

Apparaissent alors ses aides (dans les grands ateliers, au nombre de vingt à vingt-cinq) : dessinateurs, ne s'occupant que de la partie dessin, perspecteurs, spécialisés dans la perspective, et peintres proprements dits.

Surgissent aussitôt brosses, pinceaux, ou mieux balais, car ce sont de véritable balais qui vont aller chercher la couleur dans d'énormes pots accolés les uns aux autres sur une grande planche qui constitue la palette du peintre décorateur.

Les châssis sont quelquefois relevés, ainsi que les rideaux, et dressés contre le mur, si cette position est plus commode à l'artiste. Celui-ci grimpe alors sur une grande échelle double et continue son œuvre en haut après l'avoir ébauchée en bas.

Pour la décoration théâtrale on fait usage de la peinture dite à la colle.

La décoration terminée, châssis et rideaux sont repris à l'atelier du peintre par les soins du chef machiniste pour être amenés au théâtre. Là on effectue la plantation, et l'on règle l'éclairage en présence des personnes qui avaient jugé les maquettes et auxquelles s'ajoutent le chef électricien et le peintre décorateur dûment convoqué pour juger de l'effet de son œuvre et y apporter telles modifications que les feux électriques auraient rendues nécessaires.

Les ateliers des peintres décorateurs sont, comme les ateliers de menuiserie de l'Opéra, situés à la périphérie ; ils n'en ont pas l'édification massive et presque menaçante qu'affectent les magasins du boulevard Berthier construits en grosses pierres d'une solidité à toute épreuve pouvant soutenir un siège et à coup sûr assez fortes pour résister aux injures du temps.

Les ateliers d'artistes sont plus modestes et n'aspirent pas à une aussi longue destinée. Ce sont de grands hangars, très élevés, légèrement construits, mais bien éclairés et parquetés, d'une centaine de mètres de long sur une vingtaine de large. L'ornement emprunte celui des toiles en cours d'exécution ; il n'en est besoin d'autre.

La visite est amusante : de tous côtés, sur les tables, sur les murs, sur le plancher, esquisses, dessins, maquettes en préparation ou terminées, reproduisant les sujets les plus variés et des scènes pittoresques avec les personnages minuscules qui leur donnent la vie ; ce sont des ateliers de serrurerie avec des ouvriers en train de travailler ; un jardin aux arbres séculaires peuplé de fillettes courant, jouant à colin-maillard, sautant à la corde, dansant en rond, se balançant, tenant en main la raquette du tennis ; tableau frais, pimpant et animé ; salles d'hôpital avec les infirmières empressées au lit des malades ; panorama d'une station maritime ; vue des montagnes qui l'avoisinent et de la mer que sillonnent les vaisseaux ; puis ce sont des intérieurs de palais royaux ou princiers, d'hôtels célèbres avec les détails les plus exacts de l'architecture et du mobilier. Ces maquettes



Le Jardin de Marguerite (Faust, 2me acte).

Décor de Rubé et Chaperon (1869).

Photographie d'une maquette de l'Opéra

en miniature sont d'un fini, d'une délicatesse, d'un charme exquis, de véritables petits bijoux.

*
* *

Revenons au boulevard Berthier.

Les ateliers de menuiserie ne servent pas seulement à la construction des châssis, à la confection des rideaux, et à la fabrication des perches. On y fait encore des œuvres pour ainsi dire architecturales mais démontables, ainsi le temple de Dagon pour *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. Ce temple s'écroule au milieu d'une cérémonie religieuse des Philistins, sous l'effort de Samson qui renverse les colonnes s'ensevelissant lui-même sous les ruines.

L'édifice est composé de deux colonnes tombant de chaque côté en dehors, deux pilastres s'abattent parallèlement sur la scène ; les chapiteaux couvrent les pilastres tombant à terre par deux glissières qui sont manœuvrées sur le théâtre.

Les colonnes et les pilastres sont manœuvrés par le dessous au moyen de treuils qui les renversent et les retiennent pour que la chute n'en soit pas trop violente ; la coupole tombe

en arrière de la ferme qui fonce en même temps dans le dessous.

Ce n'est pas, vous le sentez, de la menuiserie ordinaire, mais de la véritable architecture exigeant les connaissances techniques du parfait machiniste.

Ces mêmes ateliers virent s'élever le fameux et gigantesque Cheval de *La Prise de Troie*, construction massive qui représente le cheval de bois de notre enfance vu pour ainsi dire au microscope.

C'est aussi la Lune éclairant, dans la *Salammbô* de Reyer, la terrasse de Carthage. Derrière la transparence d'une toile de calicot on a placé un coulisseau en pente sur lequel glisse le projecteur mu par un treuil à la main.

Enfin les panoramas qu'on voit dans *Parsifal* de Wagner au premier et au troisième acte. Les deux toiles se roulent sur deux cylindres mus par un tambour à la main et glissent sur une patience dans la traversée du théâtre.

Ces diverses constructions nous éloignent de la vulgaire menuiserie pour nous plonger en pleine machinerie théâtrale.

Dessinateurs.

Les costumes des personnages figurant dans les opéras et ballets sont ordinairement dessinés par le directeur des services artistiques attaché au théâtre.

Ainsi que le peintre des décors, le dessinateur des costumes soumet ses croquis (aquarelles) au Directeur et aux auteurs. Il n'a pas, comme le peintre décorateur, besoin de se documenter sur place, sauf pour les pièces dont l'action se passerait de nos jours : autrement le contenu de ses cartons et des visites dans nos musées et bibliothèques semblent devoir lui suffire pour se mettre à l'œuvre. Ses aquarelles acceptées, il s'occupe du choix des étoffes et de tous objets faisant partie des costumes ; les tailleurs et costumières du théâtre les exécutent sous sa surveillance à laquelle est également soumise la confection des décors.



LE PERSONNEL DU THÉATRE

Un inspecteur général, assisté d'un chef d'habillement, se voit confier un important et double service : costume, pour les artistes du chant et de la danse ; habillement, pour l'ensemble du personnel attaché à l'Opéra, huissiers, garçons de bureau, concierges, pompiers civils, machinistes, etc...

Au même fonctionnaire est dévolue la tâche d'acquérir « les matières premières » nécessaires à la confection, et tous autres objets indispensables aux multiples services de cette grande administration.

Tailleurs et costumières.

Tous les costumes, toutes les robes, toutes les jupes de danseuses se font dans les ateliers du théâtre sous la direction de deux maîtresses et d'un maître tailleur. Les ouvriers et ouvrières appartiennent au personnel de l'Opéra ; les tail-

leurs, au nombre de huit à dix, touchent des appointements annuels et uniformes de 3.000 francs ; les costumières, de dix-huit à vingt au total, ont un salaire annuel de 1.500 à 1.700 francs, les premières ouvrières touchent 2.200 francs. La journée dans ces deux ateliers comporte sept heures de présence, de neuf heures à onze heures et de une heure à six heures.

Faisant partie de l'administration de l'Opéra, tailleurs et costumières sont intégralement payés pendant deux mois et demi de maladie. Le personnel des costumiers, habilleurs et habilleuses, dont il va être parlé ci-après, bénéficie de semblable mesure.

Les étoffes et fournitures destinées aux costumes sont commandées par le dessinateur auquel on soumet les échantillons ; il choisit qualité, teintes, tons, couleurs, etc..., puis fait exécuter d'après les croquis expliqués par lui aux confectionneurs et confectionneuses.

Comme il faut généralement une grande quantité d'étoffes et de fournitures, on les achète en gros pour les avoir à meilleur compte. Ce qui n'a pas été employé est mis en réserve au magasin des « matières premières ». Dans ce magasin vous verrez un assortiment de toute espèce ;

vous y trouverez non seulement l'excédent des étoffes et fournitures pour refaire ou compléter les costumes en vue desquels l'acquisition en avait été faite, mais encore les objets matériels quelconques à usage constant, tels que savons, épingles, plumeaux, encre, papeterie et bougies exigées pour les rondes des pompiers. Il n'est pas besoin d'adresser à ces braves les ridicules recommandations auxquelles les bourgeois de Falaise doivent leur célébrité ; car leurs lanternes sont toujours allumées ; aucun vent malencontreux ne vient les éteindre. Continuez la nomenclature, faites la aussi complète que vos connaissances ménagères viendront vous la suggérer, vous n'arriverez pas à épuiser la série des provisions du Magasin des matières premières.

Quand ils n'ont pas à confectionner de costumes pour ouvrages nouveaux, les ateliers s'occupent à la réfection des costumes des répertoires ou à la mise à la taille de ceux dont les titulaires primitifs ont été changés.

Tous les costumes, avons-nous dit, sont confectionnés à l'Opéra, tous, y compris ceux des premiers sujets. Quelques-uns de ceux-ci ont cependant leur garde-robe personnelle qu'ils tiennent à faire faire eux-mêmes pour que

leurs costumes soient plus conformes à leur goût, ou parce qu'ils désirent en avoir la libre disposition en vue de tournées en province ou à l'étranger.

A part cette exception, dès que les costumes ont vu le feu de la rampe, ils deviennent *ipso facto* la propriété de l'État sous la surveillance et la responsabilité du conservateur du matériel.

Habilleurs et Habilleuses.

Une fois les costumes terminés, le maître tailleur les livre au chef de l'habillement. L'inventaire en est établi contradictoirement en présence du conservateur représentant l'État dont ils deviennent la propriété. On énumère les costumes un par un et pièce par pièce (le mot *pièce* peut être pris dans les deux sens, et pour chacune des parties constituant les costumes, et pour chacune des œuvres auxquelles ils sont destinés.) On procède au timbrage. Un timbre appliqué sur les doublures porte le millésime de l'année et le titre de l'opéra ou ballet. Cette marque sert de référence d'abord pour les rangement et classement, puis ultérieurement quand on fait passer tout ou partie du costume

d'un ouvrage à un autre ouvrage. On complète l'indication par le mot « neuf », lorsque le costume est neuf ; s'il ne l'est pas, on met : « disponible » ou « venant de tel ouvrage ».

Quand le chef du service de l'habillement a pris en charge les costumes, il les répartit entre ses employés, chargés de la manutention, de la garde et de l'entretien. Ce personnel comprend vingt-trois hommes et vingt-cinq femmes au traitement annuel de 2.160 francs pour les premiers et de 1.600 francs pour les secondes.

Les habilleurs et habilleuses ne justifieraient pas pleinement leur qualification s'ils se contentaient d'enfermer les costumes dans les armoires et de mettre la clef dans leur poche. Cette précaution a trait seulement à la garde des effets ; la manutention comporte la sortie des costumes des armoires et le transport dans les loges des artistes, puis le retour aux armoires ; l'entretien, c'est la vérification du costume après la représentation, la mise en ordre et la conservation dans un parfait et constant état de propreté ; points à faire, agrafes et boutons à recoudre, consolider ou remplacer, manchettes et collerettes à laver, repasser, tuyauter ou renouveler.

C'est toujours le rôle proprement dit de l'habilleur que vous attendez ? nous y arrivons au moment des représentations et des répétitions en costumes. Ceux-ci sont disposés en ordre à l'avance dans chaque loge. A l'heure dite, habilleurs et habilleuses aident les artistes à les revêtir, jetant le dernier coup d'œil avant l'entrée en scène.

Pour ces dernières fonctions applicables à l'habillement et à la toilette féminine, le personnel est réparti comme suit : deux dames pour les sujets chant ; cinq pour les chœurs ; six pour les sujets danse ; trois pour les coryphées ; trois pour le premier quadrille ; deux pour le second quadrille ; deux pour la figuration et deux également pour les enfants ; total, vingt-cinq. Du côté hommes, un pour les ténors ; un pour les barytons ; un pour les basses ; un pour « les petits artistes « (on désigne ainsi les chanteurs qui remplissent les rôles venant aussitôt après les premiers) ; cinq pour les chœurs ; un pour les sujets danse ; un pour le ballet ; un pour les enfants ; trois pour les comparses ; trois pour le service armurerie et sellerie ; trois employés au magasin central des costumes, plus un bijoutier, plus un cordonnier, total, vingt-trois.

Notre répartition n'a rien de sacramentel ni d'immuable ; l'inspecteur général du costume qui connaît admirablement son service met toute la complaisance voulue à donner satisfaction aux légitimes réclamations, dans la mesure du possible. Ce possible se réalise toujours grâce à sa complaisance et à ses qualités d'organisateur.

Certaines œuvres, dans lesquelles le personnel de scène est plus nombreux, exigent comme conséquence un plus grand nombre d'habilleurs et d'habilleuses. En plus du « personnel fixe » que nous venons d'énumérer, on a recours à un personnel externe rémunéré à raison de trois francs par soirée. Ce personnel, tout externe qu'il est, n'en est pas moins fixe en ce sens que ce sont toujours les mêmes personnes qui sont embauchées, à telle enseigne que plusieurs viennent régulièrement depuis une vingtaine d'années.

Il est indispensable d'avoir des gens sur lesquels on puisse compter de la façon la plus absolue et qui présentent les plus complètes garanties au point de vue de la probité et de l'honnêteté. La garde des loges ne leur est-elle pas confiée pendant l'absence des artistes retenus sur le théâtre ? Et dans ces loges tout n'est-il pas

entièrement abandonné, vêtements, fourrures, bijoux, argent ?

Le Magasin Central des Costumes.

Quand une pièce a fourni sa carrière on voit momentanément suspendre ses représentations *sine die*, les costumes sont remontés au « Magasin Central des Costumes ». Dans ce magasin sont remisés les costumes de toutes les œuvres ; ils y sont rangés et catalogués par opéras ou par ballets, attendant qu'on vienne les réclamer à nouveau.

Dans ce cas, l'inspecteur général est prévenu quelques jours à l'avance ; il fait reprendre au magasin central les costumes pour la remise en état.

Lorsqu'en cours de représentations il y a changement d'artiste pour un rôle, le costume est renvoyé aux tailleurs pour ajustement.

Le magasin central contient dans ses placards trente milliers de costumes pour la soixantaine d'ouvrages constamment prêts à être offerts au public sur premier appel.

Une trentaine d'ouvrages n'ont plus leurs costumes pour avoir été usés ou être passés dans

d'autres ouvrages. Ils furent « déclassés » c'est-à-dire qu'avec l'agrément du Ministre la direction a été autorisée à disposer des décors et des costumes et par suite n'est pas tenue de les rendre en état, mais peut recourir, en cas de besoin, à ceux qui, « disponibles », sont rangés dans un magasin *ad hoc*.

Indépendamment des costumes, le chef de cet important service a la surveillance et la responsabilité de tout ce qui concerne l'habillement dans tous ses détails ; ainsi le magasin des bijoux et celui des armures, à chacun desquels un homme est préposé ; la chapellerie, la cordonnerie et la sellerie dans lesquelles un autre homme est occupé pour les chaussures des humains et les harnachements des chevaux. Quand la « noble conquête » doit paraître en scène, l'écuyer qui l'amène du manège vient en faire la toilette dont les éléments lui sont remis par le sellier attaché à l'Opéra.

*
* *

Un petit paragraphe à part pour la danse, et notamment pour les danseuses qui ont toujours

droit à une mention distincte, motivée par leur emploi spécial et particulier.

Comme tous les autres artistes, les artistes de la danse sont habillés aux frais de l'administration, mais les costumes appartiennent à celle-ci conservés dans son magasin central. Une exception est faite à cette dernière règle en ce qui concerne les chaussons de danse : ces mignonnes chaussures, payées par l'Opéra, restent néanmoins la propriété des danseuses. La fourniture leur en est réglementée et leur droit à une ou plusieurs paires de chaussons aussi rigoureusement établi que sévèrement observé. Aux étoiles, une paire par acte dansé ; aux premières danseuses et aux grands sujets dansant seuls, une paire par représentation : aux grands sujets dansant en groupe, toutes les quatre ; pour le ballet, toutes les six ; aux petits, aux coryphées, une paire toutes les huit ; aux quadrilles, une toutes les dix.

Ces chaussons sont exactement pareils, quel que soit le rang de la danseuse, tous en satin rose. On attribue en outre à chacune une paire en coutil rose toutes les six semaines pour les leçons. Après entente avec le régisseur de la danse, l'inspecteur général délivre un bon de

chaussons satin rose pour les étoiles, premières danseuses et grands sujets ; de coutil rose pour le reste de la danse et tout le ballet.

Les danseurs touchent tous les mois une paire de chaussons en cuir noir pour leurs leçons.

Chaque soir de « jeu », une liste dressée à l'avance par l'inspecteur général est remise au fournisseur de chaussons qui les délivre aux ayants-droit. Moyenne annuelle, deux mille paires. Conséquence inévitable, la facture ; vingt et quelques mille francs !

Service d'incendie.

Rien n'est terrible comme le feu se déclarant dans un théâtre pendant une représentation ; la panique est instantanée et fait plus de victimes sur la scène, dans la salle et dans les escaliers que n'en aurait fait l'incendie. Les soirs ordinaires la salle se vide en quelques minutes ! Il en serait de même en cas de sinistre si le public ne s'affolait pas.

Pour rassurer les spectateurs de l'Opéra ainsi que le personnel qui n'est pas moins nombreux dans le théâtre, nous croyons opportun de trans-

crire les mesures prises par Ch. Garnier pour prévenir tout sinistre.

« Les réservoirs placés au haut de l'édifice « sont vastes et comprennent des cylindres à air « comprimé à la pression de trois atmosphères ; « les établissements garnis de tous les appa- « reils sont aussi nombreux que possible, et « disposés de façon que toutes les parties de « l'édifice et surtout la scène et ses dépendances « puissent être facilement soumises à leur action. « Le service des rondes est organisé dans tous « les locaux ; des sonneries électriques spéciales « partent de tous les points de l'édifice et in- « diquent au poste central l'endroit où les se- « cours immédiats doivent se porter. De plus, « une surveillance active est toujours exercée « et les engins visités chaque jour et manœuvrés « de façon à s'assurer de leur parfait fonction- « nement. *En résumé, je ne pense pas qu'il y « ait au monde un monument quelconque où « les précautions aient été prises avec plus de « soin et plus largement.* »

Voilà de quoi donner confiance aux plus timorés. Malgré cela, il faut espérer qu'on n'aura jamais l'occasion de constater le bien fondé de ces prévisions optimistes et que jamais le calme

et le sang-froid de personne ne seront soumis à si rude épreuve par la survenance de l'horrible fléau.

Le service d'incendie est actuellement assuré par des pompiers civils, sur place et en permanence, prêts à la première alerte pour les secours immédiats et prévenant immédiatement par téléphone les pompiers de la ville.

Ces pompiers civils placés sous les ordres d'un chef sont au nombre de huit se partageant la surveillance de jour et de nuit : quatre prennent la garde à sept heures du matin pour être remplacés à sept heures du soir par leurs quatre autres camarades qui prennent la garde de nuit ; et ce, sans préjudice du service régulier fait par les pompiers de la ville les soirs de représentations.

Personnel de garde.

Des concierges sont préposés aux entrées des artistes, de l'administration, de la salle et des bâtiments du boulevard Berthier.

Deux employés sont spécialement chargés, aux frais du Directeur, de la surveillance de l'éclairage, du chauffage et des artifices et sont tenus à deux rondes, l'une de jour dans tout le

théâtre, l'autre de nuit dans le théâtre et dans les cours. Leur rôle se combine avec le service d'incendie qui en forme le complément.

Service de Santé.

Le service de santé est chargé de visiter les personnes faisant partie du théâtre et qui ne peuvent remplir leurs fonctions par suite de maladie ou d'indisposition. Ces visites, dont le but est de constater officiellement que le motif d'absence est réel et nullement simulé, sont en outre utiles pour établir les droits tant de la direction que de l'intéressé. On a vu par exemple que, dans certains services, les employés peuvent exiger leurs appointements quand leur absence pour maladie n'excède pas deux mois et demi ; il est donc nécessaire de fixer le point de départ de ce délai par une visite du médecin de l'administration.

Les docteurs composant le service médical de l'Opéra sont nommés par le Ministre, sur la présentation du Directeur et sur la proposition de l'administration des Beaux-Arts.

Douze médecins titulaires assurent le service pendant toute l'année et rendent compte de leurs

visites au régisseur de la scène. Quand l'un d'eux veut se faire remplacer il en avise le même régisseur qui lui désigne un suppléant.

Le personnel de l'Opéra *(Résumé).*

S'il vous convient de jeter un coup d'œil sur l'ensemble des personnes qui *font partie*, à un titre quelconque, de l'Opéra, et concourent à la prospérité et à l'éclat de notre première scène lyrique, voici un résumé qui vous en donnera une idée approximative :

Administration. — 1 directeur, 1 administrateur général, 1 secrétaire général, 1 secrétaire particulier, 1 dactylographe, 1 chef de comptabilité-caissier, 1 comptable, 1 garçon de caisse, 3 garçons de bureau, 1 cycliste.	12
Service de l'abonnement et du contrôle. — 1 chef de service, 1 contrôleur général, 1 sous-chef, 23 contrôleurs, 4 buralistes, 2 huissiers, 6 placeurs, 60 ouvreuses.	98
Personnel artistique. — *Scène :* 1 régisseur général, 1 régisseur de la scène, 3 avertisseurs, 2 huissiers.	7
Chant : 50 à 60 artistes.	50 à 60
Chœurs : 3 chefs, 1 régisseur, 40 dames, 60 hommes, 4 chefs de chant, 1 souffleur.	109
Danse : 1 maître de ballet, 1 régisseur, 6 professeurs, 4 danseuses étoiles, 3 premières dan-	
A reporter :	286

Report :	286
seuses, 33 sujets, 20 coryphées, 40 demoiselles de quadrilles, 20 élèves externes filles, 5 demoiselles mimes et 20 de la figuration.	153
2 premiers danseurs, 6 sujets, 18 messieurs du ballet, 15 élèves externes garçons, 4 hommes mimes :	45
Figuration (messieurs et dames). — 20 titulaires ; 100 à 150 à la soirée.	170
Orchestre : 1 chef des études musicales, 4 chefs d'orchestre, 100 musiciens titulaires, 24 à 60 supplémentaires, 1 préposé.	166
Personnel de scène. — 2 chefs machinistes, 80 machinistes titulaires ; 80 à 100 supplémentaires : 182.	
1 chef accessoiriste, 2 accessoiristes titulaires, 12 à 18 auxiliaires : 21.	
1 chef électricien ; 9 électriciens titulaires ; 24 à 40 auxiliaires : 50. (182 + 21 + 50 =	253
Personnel du théâtre : 1 directeur des services artistiques dessinateur, 1 inspecteur général des costumes et habillement, 2 maîtresses costumières, 19 premières et secondes mains ; 1 maître tailleur, 6 ouvriers tailleurs, 1 chef du service de l'habillement, 25 habilleuses titulaires, 23 habilleurs titulaires, 10 à 20 externes, 2 maîtres coiffeurs, 1 cordonnier, 3 magasiniers, 1 sellier, 2 armuriers, 1 bijoutier.	109
Personnel de santé, de garde, de service et d'incendie. — 12 médecins, 6 concierges, 4 garçons de bureau, 10 pompiers civils.	32
	1.214

La Coopérative.

Une heureuse innovation : Pour combattre la « vie chère », l'œuvre générale des Coopératives a un détachement à l'Opéra : restaurant et buvette, installés dans un étage supérieur du monument.

Seules les personnes dépendant de l'Académie Nationale de Musique et de Danse y ont libre accès.

Il est plaisant à certains soirs de rencontrer à la « Coopérative » seigneurs, guerriers, danseurs, danseuses, bourgeois et commères en costumes aussi variés qu'élégants.

De tant de « gens » divers le bizarre assemblage
Peut-être du hasard vous paraît un ouvrage ?

Que non pas ! Le hasard n'est pour rien dans l'occurrence ; la cause en est aux œuvres exigeant une figuration nombreuse, et au besoin inhérent à la nature humaine de se réconforter et rafraîchir entre temps.

Car pour être un artiste on n'en est pas moins homme.

Il en résulte un effet, d'autant plus amusant et pittoresque, qu'il est moins attendu et nullement préparé.

LE CONTROLE DE L'ÉTAT

L'Architecte.

Un architecte de l'État, dont les bureaux sont situés à l'Opéra même, est chargé d'assurer la conservation du monument, de ses dépendances, et des ateliers et bâtiments du boulevard Berthier. Un état des lieux de chacune des localités énoncées ci-dessus est révisé et contrôlé contradictoirement avec l'architecte de la Direction de l'Opéra.

A la fin de l'entreprise l'architecte officiel s'assure que toutes ces localités sont en bon état de service et de réparations locatives pour faire retour à l'État auquel appartiendront en outre « tout ouvrage de construction, tout ouvrage scellé et tous les objets d'exploitations renouvelés au cours de la concession. »

« Chaque année, dans les premiers mois, une visite générale des locaux est faite contradictoirement entre l'Architecte du monument et le

Directeur, en vue de constater l'état des lieux et d'indiquer les travaux locatifs à exécuter. »

« Les travaux de nettoyage sont exécutés sous le contrôle de ce fonctionnaire, juge de l'importance à donner à ces nettoyages et des procédés à employer. »

En un mot, tous travaux, quels qu'ils soient, intéressant l'édifice, ses dépendances ou ses annexes ne peuvent être exécutés sans le concours de l'Architecte de l'Opéra ; par ses soins, s'ils sont motivés par les dégâts résultant de bals, réunions ou représentations organisés par l'État ; sous sa direction et son contrôle, s'il s'agit d'arrangements et améliorations que le Directeur jugerait à propos d'apporter dans la salle, ou de travaux décoratifs à exécuter en cas de bals, soirées, concerts ou fêtes de toute nature donnés à l'Opéra, en dehors des représentations ordinaires.

*
* *

Le Conservateur du Matériel.

Un conservateur du matériel nommé par le Ministre des Beaux Arts a la surveillance de tout objet mobilier de quelque nature qu'il soit, se

trouvant dans l'immeuble et devenu la propriété de l'État. Cette surveillance s'applique non seulement aux meubles meublants proprement dits, mais encore et surtout aux costumes, aux décors, accessoires, ustensiles, etc., servant à l'exploitation théâtrale. Le conservateur veille à ce qu'aucun ne soit changé de sa destination pour revenir en fin de concession à l'État propriétaire. Il s'assure qu'aucun n'est indûment transformé et ne sort du théâtre sans son autorisation.

En sa présence sont dressés les inventaires dans chaque service ; il tient un état des transformations, suppressions ou *créations* opérées dans les décorations, costumes, etc., qui doivent être conservés et convenablement entretenus pour être remis en fin de concession à l'État propriétaire.

A l'arrivée d'un nouveau directeur, les inventaires sont établis contradictoirement entre les mandataires des directeurs ancien et nouveau, le conservateur du matériel étant présent.



LA GENÈSE D'UNE ŒUVRE LYRIQUE

Opéra et Ballet.

Maintenant que nous possédons un bel et vaste monument, une salle splendide, une scène magnifique ; maintenant que nous tenons à notre disposition les artistes du chant, de la danse et de l'orchestre avec le personnel complet du théâtre, nous sommes à même de représenter toute œuvre lyrique, ballet ou opéra.

Un opéra.

A part deux ou trois privilégiés qui ont le droit de dire qu'ils consacrent leurs veilles à une œuvre destinée à l'Académie Nationale de Musique, les autres infortunés, dont l'occupation favorite est de placer à intervalles inégaux des blanches, des rondes, des noires ou des croches sur de petites lignes bien rangées, ont toutes les peines du monde à entrevoir le palais enchanté.

Faire un opéra n'est pas chose facile ; le faire recevoir et obtenir qu'on le joue demande beaucoup de patience, de constance et de science.

Je ne vous laisserai pas ignorer que le cahier des charges de l'Opéra n'est pas sans exercer une salutaire influence sur la réception de jeunes ou pour mieux dire de nouveaux venus.

D'après une petite clause insérée au dit cahier des charges, le mortel qui préside, de par la décision du Ministre des Beaux-Arts, aux destinées de l'Académie de Musique, a le droit et le devoir d'accueillir tous les deux ans une partition écrite par un élève de Rome, grand prix de composition musicale. Or, chaque année, il y a au moins un élève couronné ; on inscrit ces jeunes gens au fur et à mesure ; ils attendent leur tour qui ne se présente quelquefois qu'au bout de vingt ou vingt-cinq ans ; l'un d'eux dont l'opéra fut joué en 1914 avait eu son prix en l'an de grâce musicale 1890, il y avait vingt-quatre ans !

Dans l'*Amour Africain,* opéra comique de Paladilhe, joué en 1875 place Boiëldieu, on écoute avec plaisir la « Complainte du prix de Rome » qui commence par ce quatrain, dû à la plume d'un Académicien, Ernest Legouvé :

Oyez les tristes contre-temps
D'un mélancolique jeune homme,
D'un jeune homme de soixante ans
Que l'on appelle un prix de Rome.

Cette complainte est malheureusement encore de saison ; il est très difficile pour ne pas dire impossible de forcer la porte de l'Opéra.

Cette terrible porte une fois franchie et l'auteur favorablement accueilli avec sa partition, celle-ci est lue par le Directeur s'il est musicien, ou par le compositeur lui-même qui la lui joue au piano.

Une œuvre reçue à l'Opéra rencontre toujours un éditeur. Si l'auteur est une notoriété il apporte sa partition tout imprimée.

L'éditeur prend à sa charge la fourniture des partitions de scène et des parties d'orchestre imprimées ; manuscrites elles lui reviendraient trop cher et il en vendrait moins facilement.

La partition est reçue, adoptée ; tout le monde est content ; c'est la lune de miel ; l'auteur, le premier, est radieux et croit voir s'ouvrir le ciel à ses yeux éblouis.

Le moment est venu de commencer les études ; nous allons, si vous le voulez bien, accompagner pas à pas la partition et son auteur, l'un portant

l'autre, et nous rendre compte des péripéties réservées à tous deux.

Le cabinet directorial accueille les auteurs qui lisent le livret d'abord, la partition ensuite devant les principaux interprètes Directeur et auteurs se sont préalablement concertés sur le choix des protagonistes de l'œuvre.

Le chef des études musicales, le chef d'orchestre chargé de conduire et le chef de chant assistent à cette première lecture.

Dès le début, les artistes sont enchantés ; après, ils le sont un peu moins pour arriver quelquefois à ne plus l'être du tout. Alors il faut user de diplomatie pour concilier les goûts personnels et les convenances de chacun et de chacune avec les exigences de l'interprétation.

Cette première besogne terminée, et ce n'est pas la moins délicate, on distribue le travail d'étude au chef de chant qui prendra les indications de l'auteur pour les mouvements et les nuances, et se pénétrera de ses intentions et de sa pensée qu'il doit faire rendre avec la plus grande précision par les artistes interprètes.

Les solistes travaillent d'abord seuls, ou le plus souvent avec leur professeur ou un des quatre chefs de chant ; ils se réunissent ensuite

par deux, trois ou quatre ou davantage, selon qu'ils ont à chanter duos, trios, quatuors, etc. ; on fait ensuite les grands ensembles dans le foyer du chant.

Pour ces études, quand la partition n'est pas encore gravée, on donne à chaque sujet principal son rôle copié séparément et comprenant la partie de chant soutenue par une basse écrite.

Je vous fais grâce des difficultés que chanteurs et chanteuses réservent en partage aux malheureux auteurs pour des modifications à apporter à leurs rôles et au besoin à ceux de leurs voisins ou voisines, rivaux ou rivales. Il n'en est pas toujours ainsi, mais cela s'est vu.

On va ensuite peu à peu sur la scène, quand elle est libre.

Pendant que les solistes apprenaient leurs rôles, les chœurs travaillaient de leur côté avec le chef et les sous-chefs des chœurs. (Vous vous rappelez qu'il ne faut pas confondre les chefs de chant et les chefs des chœurs).

Les parties des chœurs ont été copiées : hommes (ténors et basses) d'un côté, et femmes (soprani et contralti) de l'autre. Ces parties ne comportent pas de basse ni écrite ni chiffrée ; on n'y inscrit que les répliques nécessaires à

renseigner les masses sur le moment opportun où elles auront à donner avec ensemble et justesse.

On divise les chœurs par nature de voix ; on les fait travailler successivement dans les foyers de chant ; puis on les réunit au fur et à mesure que sont sues les parties séparées. Des essais ont ensuite lieu sur la scène, afin de se rendre compte de l'effet produit par les masses chorales. Pour ce, on installe des bâtis en gradins d'où les choristes assis verront le chef d'orchestre battant la mesure à côté du chef de chant accompagnateur.

Cette répétition est dite à « l'italienne ». Pourquoi ? quelle est l'origine de cette appellation ? *Nescio.* Est-ce parce que les chanteurs italiens avaient coutume de répéter sans gestes ni mouvements? *Chi lo sa* ? Toujours est-il que cette espèce de répétition est désignée sous ce nom ; je vous le donne pour tel, en vous priant de ne pas le confondre avec les chants « a capella » que l'on applique aux chants sans accompagnement.

Les choristes sont assis, c'est bien le moins que les solistes le soient également : on leur offre des chaises placées à l'avant-scène.

Autrefois on installait un « guignol » sur la scène, au devant de la rampe. Ce guignol des-

tiné au Directeur et aux auteurs était une sorte de paravent en toile pour garantir des courants d'air. La place qu'il prenait s'opposait aux mouvements de la figuration et aux jeux de scène des artistes généralement placés au proscenium devant le trou du souffleur. Gailhard pour éviter cet inconvénient fit disposer le guignol dans la salle au-dessus de l'orchestre des musiciens afin de laisser la scène entièrement libre. Depuis son départ, on a renoncé à toute espèce de Guignol soit sur scène soit sur orchestre, et l'on n'en continue pas moins les répétitions.

Poursuivons la nôtre, éclairée par une herse transversale mobile qui jette une lueur suffisante pour les premiers essais.

Quand les chœurs possèdent bien leurs rôles, musicalement parlant, on les fait descendre sur le plateau et l'on commence à régler la mise en scène, tout au moins pour eux et la figuration.

Dans ce travail préparatoire, l'ordre des actes n'est pas rigoureusement suivi ; on prend les scènes ou les passages qui présentent le plus d'intérêt immédiat à être travaillés, soit à cause de la difficulté de l'exécution, soit à cause de l'absence de tel ou telle qui rend impossible la répétition de l'acte en cours.

Ces répétitions, qui, dans un temps, se faisaient au quatuor, ont lieu maintenant à l'aide d'un simple piano, sous la direction du régisseur général, du chef de chant et du chef des chœurs.

L'accompagnateur est le chef de chant chargé de suivre l'œuvre.

Quand solistes et chœurs ont bien travaillé, chacun de leur côté, puis ensemble, que les différents éléments de l'interprétation sont constitués et que l'on est à peu près d'aplomb, il s'agit de fondre ce qui ce passe sur la scène avec ce que doit donner l'orchestre.

Celui-ci, composé des virtuoses et maîtres que vous savez, est traité en grand seigneur ; on ne le fait pas attendre ; on ne lui a pas demandé d'assister aux hésitations des chœurs ou des défilés. On ne réclame son apparition que lorsque tout est prêt et complètement su. Une lecture préalable à corrigé les fautes du copiste ; cette lecture a eu lieu bien entendu dans la salle, nulle part ailleurs n'existant de pièce assez grande pour les cent musiciens que comprend l'orchestre de l'Opéra.

Lorsqu'il y a des chœurs ou des soli exécutés dans la coulisse, ceux-ci ne pourraient que difficilement apercevoir le chef d'orchestre ; ils ne

le verraient même pas du tout quand ils chantent avant le lever du rideau ; ainsi au début de *Roméo et Juliette* et de *Samson et Dalila*. Ils sont néanmoins tenus d'observer la mesure et les mouvements. Pour arriver à l'homogénéité indispensable, il faut mettre en contact la coulisse avec l'orchestre, le chef de chant et le chef des chœurs avec le chef des musiciens.

Voici le système employé :

Une pédale appelée pédale de mesure est placée sous le pupitre du chef d'orchestre, à portée de son pied droit ; celui-ci appuyant sur la pédale allume dans la coulisse alternativement les deux lampes électriques d'un tableau dit batteur de mesure. Ainsi prévenu le chef des chœurs ou le chef de chant établit le mouvement en concordance avec celui que donné le chef d'orchestre. Pour les mesures à compter ces messieurs conviennent entre eux du mode qu'ils adopteront.

Pendant les « jours creux » (c'est-à-dire pendant les jours où il n'y a pas de représentation), on a réglé la plantation des décors, la machinerie, la lumière, etc.

On commence les dernières répétitions, « les répétitions générales », d'ordinaire peu nom-

breuses : une demi-douzaine, quand l'ouvrage ne révèle pas de trop grandes difficultés.

Le moment est venu de faire voir décors et costumes qui sont prêts, et tout battant neufs. En effet l'administration ne s'est ni reposée ni endormie durant les répétitions. Elle a travaillé aussi, et ferme ; elle a surveillé le choix des étoffes, la confection des robes, des uniformes, des perruques et de tout ce qu'entraînent avec soi l'habillement et l'ornement de la figuration.

Les auteurs et la direction se sont entendus avec les dessinateurs et les décorateurs qui ont soumis à leur approbation aquarelles et maquettes. Celles-ci ont été savamment discutées par tout le monde, surtout par les artistes au sujet des costumes qu'ils doivent porter et qui pour eux ne sont pas la page la moins importante de la partition.

Objections évanouies, difficultés aplanies, les peintres ont brossé les décors, les tailleurs et costumières ont coupé manteaux, toges, robes, etc., en s'inspirant des aquarelles modifiées par les dessinateurs.

Alors a lieu la vraie, la grande, la seule répétition générale qui s'épanouit dans tout son éclat. Au temps jadis, on n'y conviait personne.

N'étaient admis que les intimes et les artistes qui avaient contribué à la mise en scène, décorateurs, dessinateurs, et couturières. Cette dernière corporation, représentée par un certain nombre d'adeptes, la fit dénommer la répétition des couturières.

Aujourd'hui : la répétition générale est la véritable première ; un « service » est fait à la presse qui publie le compte rendu de l'œuvre dont la première officielle n'aura lieu que le lendemain.

Pour cette répétition générale tout le monde est prêt, anxieux, inquiet, perplexe ; chacun n'a-t-il pas peu ou prou contribué à l'éclosion de cette œuvre colossale qu'on appelle un opéra ?

Le moment est venu pour les auteurs et leurs interprètes de paraître devant le grand maître, le souverain juge, le public !

Les trois coups sont frappés, le chef d'orchestre tient le bâton de mesure levé pendant quelques secondes pour s'assurer que chaque instrumentiste est prêt à obéir à son commandement ; il donne le signal, la première note se fait entendre, l'ouverture commence, le rideau se lève. *Alea jacta est* !

Et maintenant au ballet !

Un ballet.

Il n'y a pas plus de recette pour faire recevoir un ballet qu'il n'y en a pour faire agréer un opéra. Ce que nous avons dit à ce sujet s'applique de tous points au ballet. De même les détails donnés à propos de l'éditeur, des partitions, des costumes et des décors, tout cela convient également au ballet. Les différences commencent lorsqu'il s'agit de traduire le livret par la musique et les pas.

Aussitôt la réception de l'œuvre, la collaboration du maître de ballet est indispensable. La lecture du livret et de la musique a lieu comme pour l'opéra, en présence des directeurs, des principaux interprètes auxquels s'ajoute le maître de ballet. Il est possible qu'au cours des études d'un opéra, des changements soient demandés à l'auteur, cela est encore bien plus probable pour un ballet. Vous allez tout de suite en comprendre la raison.

Dès qu'il a connaissance du livret et de la partition, le maître de ballet se met à relire l'un et l'autre, afin de bien se pénétrer de la pensée des auteurs : quand il possède son sujet à fond, il

cherche à le présenter sur la scène avec les mimes et le corps de ballet. Les pas et les figures qu'il imagine ne cadrent pas toujours exactement avec la musique ; un troisième collaborateur intervient en sa personne ; rien d'étonnant à ce qu'il apporte sa part dans le travail commun ; conséquence inévitable et nullement imprévue, modifications dans la partition primitive. Il demande au compositeur tant de mesures pour le lever du rideau, tant pour l'entrée de la première danseuse ou de l'étoile, un changement pour tel pas, une addition pour tel autre, des mesures en plus, des mesures en moins ; la chorégraphie a ses exigences et l'inspiration du maître de ballet ne va pas constamment et forcément de pair avec celle du musicien. Le compositeur se rend parfaitement compte de la situation et se met courageusement à la besogne pour que ses mélodies cadrent avec les indications précises du chorégraphe. Il fait en sorte également de donner les mouvements réclamés par le maître de ballet et les rhythmes qui lui conviennent le mieux. En somme, c'est une véritable collaboration qui recommence et nécessite patience et bonne entente de part et d'autre. Le musicien apporte

ses essais au maître de ballet qui pèse, considère, demande encore une retouche ici, une autre là. Ce premier travail terminé, on *minute*, c'est-à-dire que chronomètre en main, on note le temps précis que prendront les ébats joyeux ou tristes des personnages dansants. Les ballets, tout appréciés qu'ils soient, et à juste titre, ne doivent pas durer trop longtemps ; pour un acte, on accorde quarante-cinq à cinquante minutes ; pour deux actes ou deux tableaux, on estime qu'il n'est pas bon d'excéder une heure et demie.

Les changements apportés à la musique n'ont pas été sans avoir leur contre-coup sur le livret. Quand le maître de ballet et le musicien sont d'accord et qu'on est bien fixé sur le temps réglementaire accordé au ballet, le librettiste apparaît pour connaître les mutilations subies par son œuvre et apporter à son tour au livret primitif les modifications conformes à la musique et à la chorégraphie. Dire qu'il est enchanté serait excessif ; il en prend philosophiquement son parti et distraira l'attention de son œuvre pour la reporter tout entière sur ses interprètes, nouveaux collaborateurs qui surgissent à leur tour.

Les différences entre la préparation d'un opéra et celle d'un ballet continuent en s'accentuant lorsqu'il s'agit d'en venir aux répétitions.

Il est pour ainsi dire impossible de mettre en scène et de répéter un ballet autrement que sur le théâtre. Les salles de danse, le foyer de la danse lui-même, sont trop étroits et pas assez profonds. Bons pour les exercices journaliers, et les études préliminaires de certains pas du ballet, ils sont tout à fait impraticables pour les évolutions, mouvements et défilés; première difficulté. Deuxième complication : pour répéter en scène, il faut que celle-ci soit libre ; or la scène est accaparée tantôt par les machinistes, tantôt par les choristes et la figuration d'un opéra, tantôt indirectement par l'orchestre qui ne peut répéter que dans la salle et ne tolère pas de bruit sur la scène.

Lors de la construction du monument, l'architecte n'avait prévu dans son plan aucune salle de répétition ni pour la danse, ni pour l'orchestre, la raison en est qu'à cette époque il n'y avait pas, comme aujourd'hui, de répétitions simultanées, car on jouait plus couramment les œuvres du répertoire et l'affiche était moins fréquemment renouvelée. Les temps sont

changés et l'immeuble, tout vaste qu'il est, ne répond plus aux besoins actuels. Mais ne nous attardons pas à cette digression ; aussi bien la scène est devenue libre, et

Le ballet nous appelle, osons le regarder !

Quelques minutes avant l'heure fixée pour la répétition, les inspecteurs de la danse ont poussé les boutons de la sonnette électrique qui correspond dans les loges. Deux garçons avertisseurs, un pour les sujets, un pour le corps de ballet, passent dans les loges pour faire descendre le personnel.

Tous et toutes en scène, le régisseur de la danse donne au maître de ballet les artistes que celui-ci a demandés et les place par rang de taille et numéro de mérite afin de faciliter la distribution des rôles.

Le maître de ballet désigne le personnage que chacun doit interpréter ; il indique à chaque sujet l'un après l'autre les pas qu'il aura à danser et le rôle qui lui est destiné.

Le régisseur et le second maître de ballet surveillent l'ensemble et les détails, allant et venant incessamment de tous côtés afin que tout marche

à souhait, et, comme autrefois les sergents de bataille,

> ...Ils vont en chaque endroit
> Faire avancer leurs gens et hâter la victoire.

Les dames répètent dans le costume de classe que nous avons défini au chapitre concernant la danse et le ballet. Pendant que M. Ivan Clustine était à l'Opéra, il leur avait fait adopter de préférence la jupe grecque. Celles qui doivent jouer en travesti portent la culotte et la veste de velours.

Les hommes ont revêtu la toilette de ville, ou leur costume de leçons, indiqué au chapitre rappelé ci-dessus.

Les bulletins de répétitions de théâtre sont envoyés par le régisseur de la danse à chacun des sujets séparément; le corps de ballet se renseigne au tableau placé dans le couloir du foyer de la danse où le service est indiqué pour quarante-huit heures.

Le librettiste reçoit régulièrement aussi son bulletin de répétition comme le musicien, mais est peut-être moins assidu et se rend au théâtre quand bon lui semble ; il sait que sa présence n'est pas indispensable; il vient selon ses occu-

pations ou son goût personnel pour la danse.

Les répétitions se font dans ce qu'on appelle une « plantation », c'est-à-dire dans des décors de fantaisie destinés à faciliter les entrées, les sorties et les jeux de scène en attendant les décors définitifs. Le rideau de fer est ordinairement baissé ; la scène éclairée par une herse transversale mobile descendue là pour la circonstance. Des bancs sur les côtés cour et jardin, le long du rideau de fer de la salle et dans les coins ; deux ou trois chaises, un piano. Auprès de l'accompagnateur, le chef d'orchestre suit sur la partition, assisté de l'auteur attentif au rythme de sa musique.

Au milieu, le maître de ballet, tenant en main le gros bâton manchonné de velours de l'avertisseur, s'en sert pour frapper le plancher et marquer la cadence. Au milieu de ses troupes, comme un chef d'armée, il explique de la voix et du geste, il mime au besoin le rôle de chaque personnage, en indique les pas qu'il fait reproduire devant lui. Le pianiste répétiteur chante au besoin pour faciliter l'exécution du rythme de la danse, par exemple quand le ballet comporte du chant, comme *les Bacchantes* de M. Bruneau. On évite ainsi aux chanteuses et

aux chanteurs la peine de se déranger pour assister aux répétitions ; ils ne viennent qu'à la mise au point final.

Quelques ballerines répètent avec des fichus et des voiles mis ou ôtés suivant la crainte plus ou moins grande des courants d'air. Voulant se reposer entre deux figures, les sièges étant rares, soigneuses de leurs jupes de tulle qu'elles ne veulent pas froisser, elles les relèvent par derrière et, s'appuyant au rideau de fer ou à un portant, elles ressemblent à de mignonnes fleurettes dans leurs corolles.

Le maître de ballet garde la tenue de ville, ce qui ne l'empêche pas de se donner beaucoup de mouvement. De même les mimes restent en robe de ville n'ayant pas à se remuer comme les danseuses, leur rôle se bornant à des poses, à des attitudes, ou ne comportant que des pas lents et souples n'exigeant pas le costume court et léger de la danseuse.

Le ballet s'apprend à peu près complètement sur la scène pour les raisons que nous avons dites. Les artistes de la danse, les premiers sujets et les étoiles travaillent bien un peu leurs nouveaux pas seuls ou avec leurs professeurs dans le foyer de la danse, mais, pour les cory-

phées et les quadrilles, les études ont lieu sur le plateau ; le maître de ballet figure les pas, les exécute en même temps que les danseuses, comptant les mesures à haute voix ainsi que le nombre des pas quand ceux-ci sont répétés plusieurs fois de suite ; il les fait reprendre à son escadron par groupe séparé, puis par ensemble ; au besoin il les recommence lui-même, jusqu'à ce que ce soit su. Dans les mouvements rapides, courses, etc., il anime ses danseuses de la voix, scandant la mesure, précisant la cadence, frappant du pied et de son gros bâton de commandement ; il tourne, voltige avec elles, gracieux et léger, tantôt à leur tête, tantôt à leurs côtés, tantôt au milieu des groupes, mais toujours agissant, parlant, gesticulant. Après un instant de repos mérité par tous, il reprend de plus belle, rappelle et répète les gestes, les poses, les attitudes des pieds, des bras, des jambes, du torse, de la tête et les jeux de physionomie ; une véritable pantomime, claire, précise, vivante.

Il peut arriver que malgré l'affiche placardée sur la scène et portant en grosses lettres : « silence, s'il vous plaît », cette recommandation ne soit pas observée scrupuleusement ; le maître

de ballet, gêné dans ses explications par le susurrement de conversations devenues trop bruyantes, élève le ton à son tour ; tout rentre immédiatement dans l'ordre accoutumé ; les régisseurs de la danse passent en même temps dans les rangs pour réclamer calme, tranquillité, silence et attention.

Ces rappels à l'ordre sont nécessités surtout aux moments du repos ; la danse momentanément interrompue, le maître de ballet en profite pour conférer avec l'auteur et le chef d'orchestre et s'entendre avec eux pour régler différents passages de la partition ; ces messieurs ne s'entendent plus quand les bavardages sont excessifs. On conçoit que toutes ces gentilles petites langues aient besoin de se remuer, jalouses qu'elles sont des jolis petits pieds qui se trémoussent tant et plus ; elles veulent prendre leur revanche. Un froncement de sourcil du maître, le *quos ego* du Neptune de la danse, et gazouillis et rires ne sont plus qu'à l'état de souvenir.

La répétition recommence, le maître de ballet infatigable ne perd pas une minute, plus actif que jamais, toujours sérieux, entièrement à son affaire, pénétré de son sujet et de sa mission.

Les quadrilles, les coryphées défilent en courant d'une allure de plus en plus précipitée ; l'air déplacé vous caresse le visage ;

Sa brise est douce et parfumée,

c'est le printemps aux fines senteurs qui passe avec sa jeunesse et son parfum.

On peut recommander à ces demoiselles de ne porter à la répétition que les bijoux strictement indispensables ; peignes à pierreries, épingles à brillants, colliers de perles, s'ils tombent au milieu de ce tourbillon, sont facilement piétinés et ne tarderaient pas à disparaître dans les interstices des planches.

Le premier acte sur pied (sans mauvais jeu de mot), on convoque directeur et auteur ; celui-ci n'a pas forcément suivi toutes les répétitions ; ces messieurs demandent les modifications ou changements utiles pour se rapprocher de la perfection qui n'est pas de ce monde. On accède à leur désir et l'on passe au second acte que l'on traite comme le premier.

Vient ensuite l'essayage des costumes, perruques, chaussures.

Il ne manque plus rien ; l'orchestre apparaît

comme nous l'avons expliqué pour l'opéra ; une ou deux lectures suffisent pour la collation et la correction des copies, et l'on marche dans le décor avec tout le personnel.

Pendant que le corps de ballet étudiait avec le maître, le chef d'orchestre travaillait à part avec la première danseuse afin de connaître les mouvements adoptés par elle et suivre la parfaite exécution de ses pas.

Cela ne présente pour lui aucune difficulté grâce à l'éminente phalange qu'il dirige et qui n'a jamais donné de cassement de tête à l'administration.

Un soir de répétition cependant un des musiciens manquait à l'appel et M. Altès, qui devait conduire *Henry VIII*, de Saint-Saëns, si mes souvenirs sont exacts, n'était pas content. Enfin l'artiste arrive, légèrement en retard et non moins légèrement essoufflé. Tout en préparant son instrument, il se confond en excuses vis-à-vis de son chef qui lui fait un doux reproche :

« Vous n'avez donc pas de montre ? lui dit-il. — Pardon, monsieur, répondit humblement le musicien, mais elle n'est pas à répétition. »

Tout le monde de rire, M. Altès tout le premier.

Vous voyez qu'on ne manque pas d'à propos de répartie dans l'orchestre de l'Opéra.

Quatre répétitions d'ensemble sont faites avec l'orchestre ; à la dernière on aperçoit décors et costumes à la lumière, et l'on est prêt à affronter le feu de la rampe.

*
* *

Que ce soit pour un opéra, que ce soit pour un ballet, le grand jour, le jour de la première arrive. Chacun est à son poste et dans la salle et dans le théâtre. Les contrôleurs sont plus accueillants que jamais ; placeurs et ouvreuses ont le sourire aux lèvres. Sur la scène on est agité, palpitant ; le compositeur et le chef d'orchestre échangent leurs dernières observations, *ultima verba*.

Les machinistes, les électriciens, les régisseurs, les artistes, grands et petits, ont le cœur qui bat comme à la veille d'une bataille. Ils vont y mettre tout leur élan, toute leur âme ; au bout de la soirée, la victoire ; il la faut à tout prix, pour l'honneur du drapeau, pour la gloire de l'Opéra dont chacun revendique à bon droit sa part.

La toile se lève, l'œuvre se déroule d'acte en

acte, le rideau tombe avec majesté sur les applaudissements qui ont déjà crépité dans le courant de la soirée. Il se relève une dernière fois toujours accueilli par des acclamations ; mais tous ces bravos sont-ils sincères, sont-ce des bravos d'amis, de complaisants, ou de vrais bravos adressés à l'œuvre et aux interprètes ? On ne le saura que le lendemain au petit jour par la lecture des journaux.

Pour l'instant, la préoccupation générale dans la salle et sur la scène est de se sauver en hâte et de rentrer chez soi. La salle se vide en un clin d'œil ; les ouvreuses déplient les housses protectrices et les étendent sur le velours des fauteuils et des loges, les lampes s'éteignent l'une après l'autre, la salle n'est plus qu'un vaste trou noir. La précipitation n'a pas été moindre sur la scène ; les artistes ont regagné leurs loges, les décors ont été démontés et rangés, les herses sont éteintes : la scène n'a rien à envier à la salle ; c'est un autre trou, aussi vide, aussi noir. Je veux la traverser pour féliciter auteurs et artistes, je m'oriente avec peine et retrouve à tâtons mon chemin,

Par longs intervalles
Quelques lampes pâles,
Faibles, inégales,
M'éclairent encore...
Leur feu m'abandonne,
L'ombre m'environne,
Le vent seul résonne :
Silence !... tout dort.

En marge de la représentation.

Les Affiches.

Tout le monde sait que les artistes grands et petits attachent une réelle et légitime importance à la place occupée par leurs noms sur les affiches de leur théâtre, et à la dimension des caractères d'imprimerie. La rubrique « vedette » n'est pas non plus jugée par eux quantité négligeable. Ils estiment que le public se laisse influencer par des lettres énormes ou lumineuses, attirant les regards, forçant l'attention et décidant que le talent se déploie en raison directe de la réclame. Nous ne pouvons être d'un avis diamétralement opposé, eu égard au préjugé populaire de plus en plus répandu.

Cette question parfois très irritante n'a pas lieu d'être soulevée à l'Opéra. De par l'article 39 du cahier des charges, il est interdit de faire figurer sur l'affiche un nom en vedette, sauf pour les artistes en représentation. Cette clause est rigoureusement observée.

Les programmes et les livrets.

A l'intérieur de la salle, on vous offre le programme de la soirée et le livret de l'opéra ou du ballet en représentation. La Direction reste tout à fait étrangère à la vente de ces fascicules qu'elle a abandonnée à des concessionnaires.

Le Buffet.

De même pour le buffet dont l'exploitation est concédée à un industriel ; ce qu'en terme de café, on appelle « la limonade », c'est-à-dire les rafraîchissements, est rémunéré largement : les soirs où la toile se levait à six heures comme pour *Parsifal* ou le *Crépuscule des dieux*, c'était la grande joie du buffetier dont toutes les tables sont retenues à l'avance pour le dîner de l'entr'acte.

La Claque.

Autrefois, rue Le Peletier, les claqueurs et les aspirants claqueurs se rendaient dans un café du Passage de l'Opéra, passage qui longeait le mur du théâtre et en porte encore le nom aujourd'hui. Là siégeait le chef de claque, le père David ; il embauchait moyennant finances de fort « battoirs » ; mais il ne dédaignait pas les applaudisseurs bénévoles qui consentaient à faire partie de sa troupe, *gratis pro Deo*, ou même en payant leur place, au-dessous du cours bien entendu. D'autres, un peu plus fortunés, mais pas assez pour s'offrir le luxe d'un fauteuil, avaient recours à ses bons offices ; ils entraient avec la claque qui se plaçait au milieu du parterre sous le lustre (ce qui les avait fait surnommer les chevaliers du lustre), et choisissaient la stalle qu'ils voulaient moyennant une rétribution ; on les appelait des « solitaires ».

Ceux-ci étaient libres d'applaudir ou non ; mais les précédents, engagés au rabais ou pour rien, étaient surveillés, et, s'ils ne « claquaient » pas sérieusement, on leur retenait tout ou partie d'un léger cautionnement qu'on leur avait

fait prudemment déposer à l'avance pour plus de garantie de leur enthousiasme spontané.

La claque n'existe plus officiellement à l'Opéra ; la direction s'en est désintéressée ; les artistes font « soigner leurs entrées », les auteurs se font applaudir, comme ils l'entendent, sans que l'administration intervienne.

Que n'a-t-on pas dit contre la claque ? Combien de fois a-t-on maudit son intervention !

Sa suppression est-elle un bien, est-elle un mal ? Comme pour beaucoup de choses en ce bas monde, le pour et le contre ont des partisans.

La majorité des gens de théâtre l'estimait fort utile, voire même nécessaire, pour ne pas dire indispensable.

C'était bien l'avis d'un fameux directeur si l'on en juge par sa conversation avec un auteur. Il l'engageait à supprimer une tirade qui lui semblait déplacée.

« Elle est très mauvaise », disait-il. — « Elle est très belle », soutenait l'auteur. — « Vous tenez à votre tirade, soit, elle restera ; mais je maintiens qu'elle est détestable et la preuve c'est que je serai forcé de la faire couvrir d'applaudissements. »

Les Ouvreurs de portières.

Ouvrir les portières des véhicules, à l'abord des théâtres, est une industrie tout comme une autre ; elle est exercée le plus souvent par de pauvres diables qui cherchent à gagner quelques sous dans leur soirée ; ils bénissent les jours de pluie où l'on a davantage recours à leurs services pour aller chercher une voiture à la sortie. Pour l'Opéra, des commissionnaires patentés par la Préfecture de Police font descendre les belles dames de leurs automobiles dont ils referment soigneusement la porte. Ramassent-ils un bracelet, un bijou tombé par mégarde, ils le remettent au contrôle où la propriétaire le fait réclamer, trop heureuse d'être rentrée en sa possession : un bon pourboire récompense le fidèle commissionnaire.

Les Représentations gratuites.

Parmi les clauses et conditions aussi nombreuses que variées du cahier des charges, l'Etat n'a eu garde d'oublier les représentations gra-

tuites. Depuis le *panem et circenses* des Romains, tous les gouvernements ont eu le souci de réjouir leurs peuples ; les dates ont varié, le but fut toujours le même. En ce moment le 14 juillet étant la fête officielle, tout citoyen peut entrer à l'Opéra, à la condition de s'y être pris de bonne heure. En dehors de cette représentation, il a droit encore à trois autres ; et, s'il plaît à nos dirigeants d'en réclamer davantage, le Directeur s'est engagé à en donner chaque fois qu'il en sera requis. On ne le requiert pas souvent, car si ces représentations sont gratuites pour ceux qui y viennent, elles ne le sont pas pour l'État qui les organise, et chacun sait que le budget de l'État n'a pas de fortes disponibilités.

Il n'y a pas de meilleur public que celui des représentations gratuites ; tous les effets portent et les applaudissements sont fréquents et nourris. N'empêche qu'on rencontre là comme ailleurs des grincheux et des malveillants. L'un d'eux ne s'est-il pas avisé pendant l'exécution d'un chœur de s'écrier : « Ces gueux-là chantent tous à la fois pour avoir plus tôt fini ! » A la demande générale ce contempteur des morceaux d'ensemble fut mis à la porte. Il apprit ainsi à

ses dépens que pour venir même gratuitement à l'Académie Nationale de Musique il n'est pas mauvais de posséder quelques notions musicales.

Les Bals.

C'est au lendemain de la mort de Louis XIV, en décembre 1715, qu'eut lieu le premier des bals de l'Opéra ; était-ce une délicate attention pour la mémoire du grand Roi qui avait tant aimé les ballets et les danses d'apparat ? Le prix d'entrée était de six livres par personne. On eut de la peine à y maintenir les traditions de bonne compagnie qu'avaient rêvées les organisateurs. Si encore danseurs et danseuses s'étaient contentés d'éprouver et de rechercher le plaisir si bien décrit par le poète :

Quel bonheur de bondir, éperdue en la foule,
De sentir par le bal ses sens multipliés,
Et de ne pas savoir si dans la nue on roule,
Si l'on chasse, en fuyant, la terre, ou si l'on foule
Un flot tournoyant à ses pieds !

Mais non ! la danse élégante et de bon ton s'éclipsa modestement comme si elle avait honte de sa réserve, et céda la place à une sœur d'une

autre race, échevelée, burlesque, excentrique. Ces bals n'en eurent pas moins un succès considérable à une certaine époque ; ce succès battit son plein pendant le second Empire et surtout sous le règne de Louis-Philippe. L'engoûment s'est calmé peu à peu pour s'évanouir tout à fait. On a plusieurs fois essayé de les ressusciter sans avoir réussi. Sera-t-on plus heureux dans l'avenir ? Désirons-le sincèrement, ne fût-ce que pour « faire aller le commerce ».

Aussi bien, puisque nous parlons des bals de l'Opéra, est-il à propos de dire quelques mots de l'aménagement de la salle qui prend un aspect grandiose.

On sait qu'elle est réunie à la scène par un plancher, qui surplombe les fauteuils d'orchestre et la « fosse » des musiciens, pour ne former qu'une seule et même salle.

Le plancher du bal part du fond du théâtre qui est en pente, pour dominer les fauteuils et arriver dans un plan horizontal jusqu'à mi-hauteur du balcon ; au milieu quatre marches et un plancher en pente douce permettent de franchir les gradins du balcon ; suit un passage qui traverse trois premières loges, dont les sépa-

rations ont été enlevées, et donne accès dans les couloirs, à la hauteur du foyer.

Une immense toile recouvre tout le plancher réservé à la danse ; elle est nécessaire ; le parquet formé de planches non jointoyées arrêterait les pas des danseurs.

Il est assez curieux de voir poser cette toile. On commence par la « pointer », c'est-à-dire la clouer à une extrémité ; à peu de distance de cette extrémité on place un poteau quadrangulaire de six à sept mètres de long ; une douzaine d'hommes montent sur le poteau et maintiennent la toile par leur poids. Trois de leurs camarades munis de poteaux et s'en servant comme de béliers poussent ensemble et vigoureusement la toile qui se tend et que l'on fixe par des pointes ; on recule le poteau de quelques mètres, les hommes remontent dessus pour recommencer la même opération par tensions successives jusqu'à l'autre extrémité. On procède de la même manière pour toute la surface. Quand la toile est « poussée à bout » de tous côtés, on cloue définitivement les bords. La toile acquiert alors une rigidité à toute épreuve, défiant les pas les plus extravagants et les « cavaliers seuls » les plus fantaisistes. La tension est telle qu'au

moment de retirer la toile il suffit de la déclouer pour qu'elle se roule presque d'elle-même.

Au fond, sur la scène, l'estrade d'un orchestre monstre ; un moins important favorisera les ébats dans le foyer du public.

Le décor du ballet de *Don Juan* qui simule un somptueux palais orné de colonnes élancées, de caryatides et de statues s'harmonise admirablement avec la décoration de la salle. De toutes parts lustres et girandoles.

La salle est accessible par la baie pratiquée dans les premières loges dont nous avons parlé tout à l'heure. On y arrive aussi par les portes ordinaires des fauteuils d'orchestre grâce à un escalier aménagé pour atteindre le plancher de la danse : quatre marches, un petit palier, cinq autres marches à droite et à gauche et vous êtes dans la salle.

L'installation est splendide, merveilleuse, féerique. Cela suffira-t-il pour attirer la foule et provoquer les rires joyeux et la gaîté ? Nos aînés s'y sont follement amusés, nos cadets s'y réjouiront-ils ? Oui, s'ils ont la bonne idée de se le persuader.

Le Bal survient, chacun s'est déguisé,
On se lutine, on s'égare, on fredonne,
La foule roule, au flot on s'abandonne,
On s'estropie, et l'on s'est amusé !

La Bibliothèque. Le Musée.

Nous ne pouvons quitter l'Opéra sans accorder un chapitre spécial à la Bibliothèque et au Musée y attenant. Tous les deux méritent de retenir quelques instants notre attention.

Constatons d'abord que cette bibliothèque et ce musée, contigus au théâtre, ne s'y rattachent que par le nom et relèvent directement du ministère des Beaux-Arts, ainsi qu'en font foi les textes reproduits ci-après.

En 1861, dans le programme rédigé pour la construction du nouvel Opéra, l'installation de la bibliothèque et des archives fut prévue. Ces deux services furent définitivement organisés par l'arrêté du 16 mai 1866, portant réglementation du cahier des charges de l'Opéra, et stipulant dans l'article relatif aux archives :

« *Un archiviste*, *nommé par le ministre*, sera chargé de réunir et de mettre en ordre tous les dessins des décors anciens et nouveaux exécu-

tés à l'Opéra, ainsi que les livres ou estampes donnés à ce théâtre ou acquis par lui, et de classer et cataloguer tous les titres et papiers relatifs à l'administration de l'Opéra depuis son origine. »

Le même arrêté ajoutait : « Art. 37. — *Un bibliothécaire, nommé par le ministre*, sera chargé de la conservation des partitions manuscrites ou gravées et généralement de toute la musique servant à l'exploitation du théâtre. »

On voit que cet archiviste et ce bibliothécaire, qu'ils soient deux fonctionnaires pris individuellement ou réunis en une seule et même personne, sont placés sous l'autorité immédiate du Ministre, en dehors de toute dépendance du directeur de l'Opéra.

La situation déjà bien nette emprunte une précision plus grande encore lorsqu'en 1879, l'Opéra fonctionnant depuis plusieurs années (5 janvier 1875), un autre arrêté du 14 mai reproduit les deux articles précités en y ajoutant les dispositions suivantes :

« Art. 36. — Il (le directeur) sera tenu de livrer aux archives de l'Opéra la maquette de chaque nouvelle décoration créée par lui, ainsi que les dessins des costumes.

« Art. 37. — Dans le cas où l'autorisation de photographier les costumes ou autres objets du matériel aurait été accordée, deux exemplaires de ces photographies devront être déposés aux archives. »

L'administration des Beaux-Arts indiquait par là bien clairement que si le directeur de l'Opéra avait la haute main sur le théâtre dont la gestion lui était confiée, il n'avait aucun droit à prétendre sur la bibliothèque et les archives ; bien mieux il en était le tributaire ayant à remplir vis-à-vis d'elles des obligations bien nettes et clairement définies.

Le Musée, annexe de la Bibliothèque, est subordonné au même régime administratif que celle-ci, sous la surveillance d'un seul et unique fonctionnaire, désigné par le ministre des Beaux-Arts et dénommé : Administrateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée de l'Opéra depuis l'arrêté du 30 décembre 1911.

De même que l'organisation de ces services n'a rien de commun avec le théâtre, de même l'entrée en est complètement indépendante.

Il est difficile d'être placé sur un parcours plus fréquenté que les croisements des rues Scribe et Auber. Malgré cela, bibliothèque et

musée sont peu ou point connus et encore moins visités. On passe devant, on ne s'arrête pas. Voit-on seulement le petit écriteau apposé à chaque porte de la grille : « ouvert de 11 heures à 4 heures » ? J'en doute. Pourquoi cette indifférence ou ce dédain ? Mystère. Demandez la réponse aux Parisiens ; ils seront bien embarrassés de vous la donner. On n'a pas pris l'habitude de se rendre à l'Opéra pour travailler. L'Opéra c'est l'opéra, c'est la musique, c'est la danse, c'est le plaisir ; tout excepté l'étude ! Et l'on a bien tort. Que de choses intéressantes en effet on y trouverait comme vous pourrez vous en rendre compte si vous voulez franchir la petite porte et entrer.

Nous nous trouvons en face du monument, élevé à la mémoire de Charles Garnier (1823-1898), l'éminent architecte constructeur de l'Opéra. (Par parenthèses, disons, ce qu'on sait peu, qu'il a donné son nom au carrefour, que domine son buste à la rutilante dorure. Seriez-vous désireux de voir sa silhouette dans un cadre tout différent ? Allez à Saint-Séverin, la vieille église de la rue Saint-Jacques. Près des fonts baptismaux, sur un joli vitrail représentant Jésus-Christ bénissant les enfants (*Sinite*

parvulos venire ad me), vous apercevrez dans le petit coin de gauche la tête chevelue du grand architecte. Cette verrière fut offerte par lui à l'Eglise, le 3 mai 1877, en souvenir de la première communion de sa petite fille. Revenons à la place Charles Garnier.) Gravissons à droite la rampe dont la double révolution rappelle l'élégant escalier en fer à cheval de la Cour des Adieux au Palais de Fontainebleau.

Ne soyons pas surpris de voir alternées à la base des candélabres les initiales E. N. : Eugénie, Napoléon, puisque le pavillon était destiné à l'origine au service particulier du chef de l'État ; soyons étonnés plutôt qu'on ne les ait pas supprimées non plus que les armoiries impériales qui surplombent encore le fronton. Franchissons une porte monumentale ; deux superbes caryatides croisent au-dessus de notre tête d'immenses palmes, ce qui est toujours flatteur, et nous voici au rez-de-chaussée dans une jolie rotonde agrémentée de bustes rangés circulairement. La réunion en est assez hétéroclite puisqu'on y rencontre Flotow, l'auteur de l'*Ombre* et de *Martha* (1812-1883) côte à côte avec Torelli (1608-1678) cité et congratulé par Corneille pour avoir si bien réussi les décorations d'*An-*

dromède : Théophile Gautier (1811-1872) voisinant avec le compositeur Carafa (1785-1873) ; Théophile Gautier, qui déclarait la musique le plus coûteux et le plus insupportable de tous les bruits, serait bien stupéfait de se voir aussi proche du temple d'Euterpe ; il est vrai qu'on l'a laissé en dehors, car le mettre à l'intérieur eut été le comble de l'ironie ; Rouget de l'Isle (1760-1836), célèbre par sa *Marseillaise*, devenue l'hymne national, à deux pas de l'abbé Perrin, célèbre pour avoir fondé en 1669 l'Académie de Musique ; enfin Casimir Delavigne, (1793-1843) surpris sans doute de coudoyer Mme Branchu (1780-1850), la cantatrice, née avant lui et qu'il précéda dans la tombe.

La réunion de ces huits personnages disposés comme pour préluder à un quadrille croisé, passé de mode aujourd'hui, ne semble pas préméditée ; admettons-le et laissons-les à leurs méditations respectives ; dirigeons nos regards sur deux maquettes fort curieuses à des degrés différents : l'une derrière les bustes de Torelli et de Flotow ; l'autre près de Théophile Gautier et Carafa.

La première, coloriée, représente le *Mystère de Valenciennes :* au-dessous la légende expli-

cative énonce le détail du sujet, et spécifie chaque partie du décor dont le nom est placé au bas. Voici la copie exacte de cette légende dont nous respectons l'orthographe, le style et l'accentuation :

« Le téatre ou hourdement pourtraict côme il estait quand fut iouée le Mystère de la Passion nostre Seigneur Iesus Christ. An° 1547. » Paradis. (Au dessous : Lieu pour jouer SILETE) Nazareth. Le Temple. — Hiérusalem. — Le Palais. — Maison des Evesques. — La Porte dorée. — La Mer. — Le limbe des Pères. — l'Enfer.

La largeur mesure 1 m. 45 et la profondeur 0 m. 45. On avait exécuté cette maquette pour l'Exposition de 1878 où elle a figuré.

La seconde maquette est un « Modèle en plâtre de la restitution du théâtre d'Orange », exposée également en 1878. Elle a 2 m. 10 de large, 1 m. 08 de haut et 0 m. 50 de profondeur. C'est la charmante miniature d'un théâtre romain. Pour peu qu'on se rappelle les ruines des théâtres d'Arles, ou d'Orange, on est vivement intéressé par cette parfaite petite réduction. On se rend très exactement compte de la façon dont la scène romaine était disposée, comment le fond était fermé, décoré et orné de la

statue de Jupiter Olympien. On voit aussi le velum qui couvrait la scène et devait amplement favoriser l'audition des acteurs, indépendamment du masque dont ceux-ci avaient le soin de se munir pour enfler la voix et faire parvenir le son jusqu'à l'extrémité et au sommet des gradins de l'amphithéâtre.

En montant, sur le premier palier, à droite adossée au mur, une parfaite réduction originale en bronze de l'Apollon qui domine l'Opéra.

La Bibliothèque.

1° *La Salle.*

Suivons l'escalier aux larges marches et entrons enfin dans la bibliothèque, belle salle de lecture occupant un grand salon circulaire aux vastes baies ; le jour pénètre à loisir, le plafond est élevé, les tables hospitalières, le personnel accueillant. Tout et tous engagent à s'installer. En attendant le volume cherché, on peut agréablement occuper ce court loisir à examiner la salle et ce qui s'y trouve ; c'est déjà un avant goût du musée.

Ce qui frappe d'abord les regards ce sont de chaque côté de l'entrée deux portraits grandeur nature ; l'un de l'exquise Rosita Mauri, tout en blanc, dans son costume de la *Korrigane* avec ses mignons petits sabots que M. Chéramy donna au musée, où nous les retrouverons. L'autre portrait, dû au pinceau de Debat-Ponsan (1902) est celui de la délicieuse Sandrini, fièrement campée dans son corsage rouge du ballet de la *Maladetta*.

Tout autour de la salle, des bustes en bronze, et en terre cuite : des compositeurs Félicien David, Halévy, Meyerbeer ; de Gailhard, longtemps directeur de l'Opéra, et l'un des auteurs de la *Maladetta*, après avoir été acclamé comme chanteur à l'Opéra Comique et à l'Opéra ; de Baroilhet, baryton renommé, créateur du rôle de don Alphonso dans la *Favorite* ; d'Edouard Colonne, fondateurs des concerts symphoniques ; ici, le masque anguleux de Berlioz ; là, l'énergique et opulente tête de Beethoven ; à côté, l'illustre maître Saint-Saëns ; plus loin, une délicieuse statuette en pied, demi-grandeur nature, de Rameau, maître et fondateur de la musique moderne. Si les théories de Wagner consistent à dire que toute la musique sort de la

déclamation, que toutes les mélodies sont dans la diction soulignées par la musique, il ne faut pas oublier que tout cela se trouvait déjà dans les théories de Rameau. Tout auprès, un piano à queue grand modèle en palissandre verni, ayant appartenu à l'Alboni, la fameuse cantatrice, piano qu'elle donna plus tard à Mlle Marimon (1849-1886) son élève préférée. Sur ce piano, une toute petite statuette en bronze d'un ténor appelé Massol, dont le nom passera à la postérité pour avoir, le soir de l'attentat d'Orsini, donné à l'Opéra de la rue Le Peletier une représentation à son bénéfice. A quoi tiennent la gloire et la renommée !

On peut apprécier aussi les esquisses des peintures du grand foyer de l'Opéra, dessinées par Paul Baudry et offertes par Mme Vve Garnier.

Si les grands rideaux qui séparent la salle de lecture du cabinet de l'administrateur sont entr'ouverts, et que vous vous hasardiez à y jeter un regard à la dérobée, vous apercevrez un pastel de Helleu : Mlle Subra, grandeur nature, en tenue de danseuse ; sur un chevalet, en plein jour, bien éclairé, et il en vaut la peine, le portrait de Tamburini, par Ary Scheffer. Rappelons que

le fameux chanteur italien Tamburini, né à Faenza, le 28 mars 1800, fit pendant vingt ans et plus, de 1830 à 1854, les délices des appréciateurs de belles voix, tant à Paris qu'à Londres et à Saint-Pétersbourg ; il eut souvent comme partenaires d'éminents artistes comme Giulia Grisi, Lablache et Rubini ; la perfection de son talent lui valut d'être appelé le « Rubini des basses tailles ». Tout autour de la pièce, accrochés aux murs, nombre de gravures et dessins, sérieux ou humoristiques, parmi lesquels un charmant pastel de Prinet : Danseuses au repos dans leur loge. Avant que les rideaux se referment ne manquons pas d'avoir entrevu un beau portrait de Wagner par Renoir. Quand je vous disais qu'à la bibliothèque vous auriez un avant-goût du musée, vous ai-je trompés ?

Sachez à présent les diverses sortes de documents mis à la disposition du public dans cette bibliothèque d'un aménagement aussi agréable et d'une décoration aussi artistique que j'ai essayé de vous les dépeindre.

2° *Partitions. Livres. Gravures, etc.*

M. Ch. Nuitter, de son véritable nom Charles Truinet dont Nuitter est tout bonnement l'anagramme, fut longtemps archiviste de l'Opéra. Dans ses moments de loisir, auteur dramatique, il écrivit des vaudevilles, des livrets d'opéras, des ballets et des opérettes ; on lui doit ceux de *Roméo et Juliette* et *Le cœur et la main*. Ce qui ne l'empêchait pas d'être un bibliothécaire sérieux, érudit et consciencieux. Pour les renseignements contenus dans le présent chapitre, nous nous inspirerons d'une note que l'on sait être de sa plume bien qu'il ait négligé d'y mettre sa signature.

Dès l'année 1877, la commission du budget recommandait au gouvernement l'étude de dispositions permettant d'installer, dans le pavillon situé du côté de la rue Scribe, *la riche bibliothèque musicale et dramatique, les précieuses collections d'estampes et de costumes que possède l'Opéra, et d'enrichir ainsi Paris d'une nouvelle bibliothèque publique consacrée à l'histoire du théâtre et de la musique.* Ainsi s'exprimait le rapporteur, et, chose extraordinaire dans les

annales administratives, le désir qu'il exprimait au nom de la commission fut suivi d'effet ; la réalisation en fut même assez rapide puisqu'en 1880 la bibliothèque était ouverte au public.

L'énoncé même du rapport vous résume ce qui est offert aux musiciens érudits et amateurs.

« La bibliothèque musicale possède la collection complète des opéras et ballets représentés à l'Opéra depuis son origine ; elle se compose de partitions, parties d'orchestre, rôles et parties de chœurs, au complet, de trois cents opéras et plus ; de partitions et parties d'orchestre d'au moins cent vingt ballets ; de près de deux cents partitions sans parties d'orchestre ; de parties d'orchestre et de chœurs d'une centaine d'ouvrages dont manquent les partitions.

« La plupart des partitions sont manuscrites. Celles qui sont imprimées ou gravées, ayant servi aux répétitions et aux représentations, offrent presque toutes des coupures indiquées et de nombreux changements manuscrits, souvent autographes, qui leur donnent un intérêt tout particulier. La collection des parties d'orchestre n'en présente pas un grand pour l'étude des anciens ouvrages, dont les partitions sont rarement rédigées d'une façon assez complète pour

que l'on y retrouve toute l'instrumentation. Dans ce cas les parties d'orchestre suppléent à ce qu'il peut y avoir d'incomplet ou d'obscur dans les partitions.

« Outre cette importante collection de partitions ou parties d'orchestre de plus de huit cents ouvrages, la bibliothèque de l'Opéra possède encore un grand nombre de recueils manuscrits, contenant plus de cinq mille morceaux de chant et de danse, presque tous inédits. »

Elle possède aussi une collection de morceaux autographes qui comprend des fragments du plus grand intérêt. Nous résistons au plaisir d'en citer, même quelques-uns, nous serions entraînés trop loin. On en verra la nomenclature dans un catalogue très détaillé, très clair, rendant les recherches très faciles et à la disposition de tous.

Cette partie de la bibliothèque, plus spécialement musicale, est complétée par six à sept mille volumes et brochures et plus de soixante mille estampes.

Les livres se rapportent à l'histoire générale du théâtre, et comprennent dictionnaires dramatiques, almanachs et annuaires dramatiques, histoire de l'Opéra et des autres théâtres, réper-

toires des opéras et ballets, critiques dramatiques et musicales, ouvrages sur l'art du comédien et du chanteur et sur le costume, recueil de costumes, traités d'architecture théâtrale etc, etc...

La collection d'estampes comprend les costumes civils, religieux, militaires, de théâtre et travestissements, des vues de paysages et d'architecture, les meubles, les objets d'art, les instruments de musique, le tout classé par pays et par époques, les plans de théâtres, les décorations et les scènes théâtrales, les portraits et caricatures d'auteurs, compositeurs, acteurs, etc.

Cette nomenclature qui n'est qu'esquissée montre de quelles richesses variées dispose la bibliothèque où chacun, suivant ses goûts et ses aptitudes, peut

Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

3° *Archives.*

La place est restreinte pour contenir tant de documents et de volumes ; les archives n'ont donc pas encore pu pénétrer dans la bibliothèque ; elles ont dû conserver leur emplacement primi-

tif dans une pièce voisine de la « copie ». Une communication intérieure permet au personnel de se rendre directement de la bibliothèque aux Archives ; il serait préférable évidemment d'avoir tout sous la main et pouvoir remettre instantanément les pièces réclamées ; mais les chercheurs n'en auront pas moins satisfaction à la condition d'attendre au lendemain les documents désirés. Il est de principe en effet que les communications de pièces d'archives donnant lieu à des recherches spéciales et à un examen préalable, peuvent ne pas être immédiates.

Je dois à la vérité de dire que le public a bien rarement recours à ce service qui contient cependant des documents du plus vif intérêt et de très grande valeur ; le matériel musical vaudrait à lui seul une quinzaine de millions. C'est un chiffre.

Il est intact depuis l'origine de l'Académie de Musique.

Si plusieurs salles de l'Opéra ont disparu successivement par l'incendie, les archives ont eu chaque fois la chance d'échapper au sinistre ; la raison en est que leur dépôt se trouvait éloigné du théâtre. En dernier lieu, rue Le Peletier,

elles étaient au rez-de-chaussée dans un endroit garanti et sous la garde du chef de la copie. Depuis la construction du nouvel Opéra, les archives ont pris place dans un local du quatrième étage, tout proche du bureau de la copie ; la conservation en est passée dans les attributions de l'administrateur de la Bibliothèque et du Musée.

Les principales séries dont se composent les archives se rapportent aux lettres patentes, ordonnances, arrêts du Conseil d'Etat, dépêches et décisions ministérielles, budgets, états du personnel, engagements, correspondance d'auteurs, acteurs, etc., affiches, recettes, appointements, pensions, frais de police, comptabilité, ouvriers et fournisseurs.

L'histoire intime de l'envers du théâtre est tout entière contenue dans ces volumineuses correspondances administratives et artistiques : nous avons de nouveau recours à la note de M. Ch. Nuitter pour vous en donner un aperçu.

« Les registres des recettes présentent le tableau fidèle des destinées de chaque ouvrage ; on peut suivre jour par jour le succès des œuvres de Rameau, de Glück, de Piccini, et plus tard de Spontini, de Rossini et de Meyerbeer.

« Même en dehors de l'histoire littéraire, les

archives de l'Opéra abondent en renseignements curieux que l'on ne s'attendait pas à y trouver; par exemple, sous l'ancien régime, toutes les locations de loges sont faites par baux passés devant notaires. Cette nombreuse série d'actes authentiques donne les noms et les titres de toutes les familles qui eurent une loge à l'Opéra de 1728 à 1789.

« Les documents relatifs à l'industrie ne sont pas moins intéressants : c'est ainsi qu'on trouve joints aux états de soumission des fournisseurs les échantillons de soieries, de rubans, de toiles, de draps, etc., avec leurs séries de prix qui constituent une sorte d'histoire des tissus au commencement du siècle et avant l'introduction des machines et des nouveaux procédés. »

Dans les archives sont serrées les maquettes ayant servi à la confection des décors ; nous en avons parlé à ce chapitre.

Le Musée.

Ici, pas de catalogue imprimé à la disposition du public ; aussi bien n'en est-il pas absolument besoin, puisque rien n'est serré ni dans



Costumes de théâtre XVIIe et XVIIIe siècles.

Poupées exposées au Musée de l'Opéra.

des armoires ni dans des tiroirs; les murs et les vitrines vous présentent spontanément leurs trésors; vous n'avez qu'à voir et regarder.

Regardons ensemble, et, sans entrer dans l'énumération complète de tous les objets curieux ou intéressants, signalons-en plusieurs au hasard de notre promenade pour vous engager à aller voir ceux dont nous parlerons et aussi les autres, et ils seront nombreux, que nous aurons forcément passés sous silence.

L'escalier qui mène au musée est le même que celui de la bibliothèque ; laissant sur votre droite la rotonde où lisent et écrivent les travailleurs, vous arrivez au Musée par un passage volontairement tenu dans l'obscurité : arrêtez-vous un instant pour contempler, éclairées à l'électricité comme sur le théâtre, de petites maquettes, décors minuscules, délicieuses miniatures donnant l'illusion de la scène regardée par le gros bout de la lorgnette. Il y en a dix, cinq de chaque côté, à l'échelle de trois centimètres pour mètre ; à droite *Armide*, 1er acte ; *Tristan et Isolde*, 2e acte ; *Roma*, 3e acte ; *Faust*, 3e acte ; *les Barbares*, 3e acte ; à gauche, *Hellé*, 1er acte ; *Frédégonde*, 4e acte ; *Roma*, 1er acte ; *Le Fils de l'Etoile*, 1er acte.

et *Thaïs*, 1er acte. C'est à une répétition de cette dernière œuvre que pour la première et la dernière fois de sa vie le doux Massenet montra de l'impatience. Il comptait sur un effet scénique par la chute rapide du rideau ; or la toile ne se décidait pas à descendre ; l'auteur de *Thaïs* désespéré clamait : rideau ! rideau ! Et le rideau ne bougeait pas. « Vous verrez, s'écria-t-il désolé, la pièce tombera mais le rideau ne tombera pas ! »

En quittant cette sorte d'antichambre du Musée vous entrez dans une longue galerie qui a la prétention de le représenter. C'est tout ce qu'on a pu trouver pour entasser, — entasser est le mot —, toutes les raretés qu'il renferme.

On y voit clair, très clair, c'est déjà quelque chose ; mais aucun objet, aucune relique en valeur ; tout est rangé, étiqueté, mais placé au petit bonheur. N'importe, on n'en a que plus de plaisir à fureter et aller à la découverte. La galerie est éclairée il est vrai, mais les trumeaux entre les fenêtres sont forcément à contre-jour et les tableaux y appendus sont un peu sacrifiés par la difficulté qu'on éprouve à bien les voir.

Par contre, entre ces trumeaux, sous les fenêtres, des vitrines contiennent autographes,

partitions, manuscrits, admirablement disposés pour être vus, et parfaitement vus.

Tout le long de la galerie, bustes de compositeurs, Wagner, Herold, Gounod, Ambroise Thomas, Reyer, etc. ; bustes d'artistes, Eugénie Fiocre, danseuse, par Carpeaux ; Miolan Carvalho, cantatrice, par Franceschi, le mari d'Emma Fleury, la gente sociétaire de la Comédie Française ; bustes des célèbres chanteuses : M[mes] Cinti-Damoreau, Pauline Viardot, Sophie Cruvelli, Gabrielle Krauss ; bustes de la Guimard et de la pauvre petite Emma Livry dont nous retrouverons tout à l'heure de douloureux souvenirs : bustes d'anciens directeurs de l'Opéra, Bertrand, Halanzier ; buste d'Habeneck, l'éminent chef d'orchestre, et *tutti quanti*.

Sur des tables, le long des murs, d'intéressantes maquettes : une coupe de la salle du théâtre des Machines au Palais des Tuileries, salle dans laquelle l'Académie royale de musique donna des représentations de 1761 à 1770. Sous la table, — oui, sous la table, il faut se baisser fortement pour les voir, — de délicieuses figurines d'au moins soixante centimètres de hauteur ; elles représentent l'Esprit Follet, le Feu, un Devin, le Jeu, tous sujets dansants dans les

Festes de Bacchus, ballets du Roy, en 1651 ; puis c'est un Triton dansant (XVIIe siècle), un prince d'Opéra (XVIIIe siècle), enfin Mlle Sainval (1778) dans le rôle de Zénobie.

Plus loin encore des maquettes : La salle de la Comédie Française, installée rue Neuve-des-Fossés, quartier Saint-Germain-des-Prés, de 1689 à 1770 ; et la salle de la Comédie Italienne, ancienne salle de l'Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil (1716-1783) ; enfin, la coupe de la salle du théâtre du Palais-Royal construite sous Richelieu, occupée par Molière jusqu'en 1673 puis par l'Académie royale de musique jusqu'à l'incendie qui la détruisit en 1763.

Si je vous cite ces diverses maquettes, ce n'est pas seulement à cause de l'intérêt qu'elles présentent en soi, c'est aussi pour que vous ne manquiez pas de regarder sous leurs tables, — toujours dans les mêmes conditions désastreuses, — les figurines exquises y exposées : Mlle Clotilde (1802), nymphe de Diane dans le ballet *Le Retour de Zéphyre*, opéra ; une danseuse (1765) dans le ballet *Les génies élémentaires*, opéra ; Mlle Laguerre, rôle de la Fortune (XVIIIe siècle) ; M. Jélyotte (1744), rôle de Thésée, dans le *Thésée* de Lully ; Mlle Le

Rochois, rôle d'Armide, dans l'*Armide* de Lully (1686) ; Lekain, rôle de Gengis-Khan, dans l'*Orphelin de la Chine*, tragédie de Voltaire (1753) ; Mlle Le Vasseur, rôle d'Armide, dans l'*Armide* de Glück (1777).

Pour en terminer avec les maquettes, voici des décors et une machinerie théâtrale au XVIIIe siècle, avec une scène de l'Opéra au Palais-Royal (1770-1781) reconstituée d'après un dessin par M. Philippon, chef machiniste de l'Opéra. Dessous, toujours, nous retrouvons nos exquises figurines : M. Nourrit père (1804), rôle d'*Ossian* ou *Les Bardes ;* Mlle Maillard (1802), rôle d'*Armide* de Glück ; Mlle Rosine Bloch, rôle d'Amnéris de l'*Aïda* de Verdi (1880 ; un page noir de *Patrie* de Paladilhe (1886) ; et M. Lavigne, rôle de Tancrède (1812) dans la *Jérusalem délivrée*.

Dans la multitude innombrable d'objets et de souvenirs contenus dans cette galerie-musée, commençons par les « Outils, ayant servi à la pose de la première pierre de l'Opéra » : auge en ébène, mètre, truelle, niveau, hachette ; continuons par... au fait pourquoi chercher à établir un ordre quelconque ? Notons au petit bonheur ce qui se présente à notre mémoire.

En dehors des vitrines : piano droit (palissandre marqueté) de Spontini ; deux pendules, l'une offerte à Tamburini (1800-1876) par ses admirateurs Parisiens et Londoniens en 1862 ; l'autre « ... c'est la pendule de Rossini, le premier meuble qu'il se soit donné après les représentations du *Barbier* » ; plusieurs portraits de compositeurs : Glück, Berton, Monsigny ; celui de la célèbre Falcon qui a donné son nom au timbre qui rappelait sa voix puissante et dramatique ; grandeur nature, mais placés en haut et à contre-jour, Mme Dorus-Gras en Valentine des *Huguenots*, et Mlle Sangalli en danseuse du ballet de *Psyché*. En face, au mur, masques antiques grecs de comédie et de tragédie ; costumes d'Opéra du XIXe siècle en aquarelles.

L'examen de certaines vitrines rappelle des événements tragiques ou douloureux. Retrouvés dans les décombres de l'Opéra de la rue Le Peletier un poignard et deux épées, (l'une portée par Saint-Bris, dans les *Huguenots*), la cloche qui sonnait la Saint-Barthélemy fondue lors de l'incendie le 28 octobre 1873. Un bout de bretelle, linge et morceaux de drap tachés du sang du duc de Berry assassiné à l'Opéra le 13 février 1820 ; à côté, le long du mur, une harpe

éolienne ayant appartenu à la duchesse, sa femme. Restes des vêtements de danseuse d'Emma Livry, portés par elle quand elle fut brûlée le 15 novembre 1862. Des cheveux de Boïeldieu (1775-1834) coupés le jour de son embaumement.

Deux bombes d'Orsini, dont l'une a été trouvée sur Piéri, son complice, lors de l'attentat dirigé contre Napoléon III à l'entrée de l'Opéra, le 14 janvier 1858 ; on donnait une représentation au bénéfice du ténor Massol, dont nous avons vu la statuette à la bibliothèque.

Revenons à des sujets moins tragiques ; nous n'aurons que l'embarras du choix en jetant les yeux au hasard sur les vitrines. Groupons les objets qui se rapportent plus directement à la musique : une boule harmonique en forme d'orange avec une méthode gravée sur chaque quartier et un orifice instrumental donnant le *la* du diapason ; un archet de violon ayant servi à Paganini ; un diapason de Meyerbeer près d'un ruban comprenant toutes les décorations qu'il possédait et qu'il avait fait tisser spécialement pour lui ; une flûte faite avec une queue de billard, ayant appartenu à Tulou, le dieu des flûtistes ; des castagnettes avec lesquelles Fanny

Elssler dansait la cachucha. C'est à l'émule de la Taglioni qu'en 1846, à Rome, plusieurs de ses admirateurs eurent la pensée d'offrir une couronne d'or. Avant de mettre leur projet à exécution ils crurent devoir consulter le pape Pie IX. « Mais oui, mais oui, dit le souverain Pontife, cependant j'aurais pensé qu'une couronne est plutôt faite pour la tête que pour la jambe. » Les jeunes seigneurs romains ont trouvé des imitateurs dans les jeunes artistes de la classe de danse de Mme Dominique Venettoza ; voici la couronne d'or qu'elles offrirent le 10 juillet 1879 à leur professeur aimée ; chaque feuille porte le nom d'une élève. Dans une vitrine proche, un diadème de vermeil que Maria Taglioni (1804-1884) portait presque toujours en dansant et dont elle se contentait de changer l'ornement en forme de cabochon ou d'aigrette suivant le caractère du costume et le sujet du ballet. Moins solennels sont quatre masques en cuir du XVIIIe siècle pour le rôle d'Arlequin, et les quatre moules (original en bois) ayant servi à les confectionner. Nous entrons dans la vie privée des grands hommes en admirant un habit, un pantalon, un chapeau et une épée d'académicien portés par Reyer à qui

les avait légués Berlioz après les avoir portés lui-même. Nous pénétrons dans l'intimité de Rossini, en voyant ses bretelles ; la brodeuse n'en est pas autrement désignée. Si nous voulions lancer un trait du Parthe (Dieu nous en garde !) nous aurions à notre disposition dans une vitrine basse l'arbalète (flèche comprise) avec laquelle M. Falconnier, l'assidu pensionnaire de la Comédie Française, a renouvelé huit fois l'exploit légendaire de Guillaume Tell, à la distance de vingt mètres sur la tête de Mlle Mira Ceti une de ses élèves.

Récemment on vient de placer au bout de la galerie une énorme maquette éclatante de blancheur qui en occupe le fond ; c'est la reproduction fidèle du monument de Charles Garnier. Tous les détails d'architecture et d'ornementation y sont fidèlement et artistiquement présentés ; grâce à ce joli travail on peut se rendre exactement compte des beautés de l'admirable édifice. La maquette de l'Opéra avait sa place tout indiquée dans le musée qui en porte le nom. *Finis coronat opus.*



NOMENCLATURE

DES SALLES SUCCESSIVEMENT AFFECTÉES, A PARIS, AUX REPRÉSENTATIONS DE L'OPÉRA

DE 1669 A 1920

Création de l'Opéra, sous le nom officiel d'*Académie royale de Musique et de Danse*. Lettres patentes du 28 juin 1669.

Salle du Jeu de Paume, dit de la Bouteille, située rue des Fossés-de-Nesle, depuis *rue Mazarine*, du 19 mars 1671 au 30 mars 1672.

Salle du Jeu de Paume, dit du Bel-Air, située *rue de Vaugirard*, du 15 novembre 1672 au 15 juin 1673.

Théâtre du Palais-Royal (1re Salle) ancien Palais Cardinal, *cour des Fontaines*, du 15 juin 1673 au 6 avril 1763, date à laquelle il fut détruit par l'incendie.

Salle des Machines, aux Tuileries, du 24 janvier 1764, au 26 janvier 1770.

Théâtre du Palais-Royal (2e Salle), rue Saint-Honoré,

entrée sur la place du Palais-Royal, du 26 janvier 1770 au 8 juin 1781, date à laquelle il fut détruit par l'incendie.

Salle des Menus Plaisirs du Roi, rue Bergère, du 14 août 1781 au 27 octobre de la même année.

Théâtre de la Porte Saint-Martin, boulevard Saint-Martin, du 31 octobre 1781 à juillet 1794.

Théâtre des Arts, rue de la Loi (rue de Richelieu) en face la bibliothèque Nationale, sur l'emplacement actuel du *Square Louvois*, du 26 juillet 1794, au 13 février 1820, date de l'assassinat du Duc de Berry.

Salle Favart, place Boïeldieu, du 19 août 1820 au 11 mai 1821.

Hôtel Choiseul, *rue Le Peletier*, du 16 août 1821 au 28 octobre 1873, date à laquelle la salle fut détruite par un incendie.

Théâtre Italien, place Ventadour, du 14 janvier au 31 décembre 1874.

Monument Charles Garnier, *place de l'Opéra*, depuis le 5 janvier 1875.



LISTE CHRONOLOGIQUE

des Directeurs ayant administré l'Académie de Musique

depuis sa fondation (1669) jusqu'à nos jours (1920).

1668. — 10 novembre : Privilège donné à l'abbé Perrin de fonder une *Académie de Musique.*
1669. — 28 juin : Lettres patentes concédant à l'abbé Perrin la *Direction de l'Académie de Musique et de Danse.*
1672. — 30 mars : Lulli.
1687. — 27 juin : Francine, gendre de Lulli.
1698. — 30 décembre : Francine, Dumont et Cie.
1704. — 7 octobre : Guyenet.
1712. — 12 décembre : Francine et Dumont.
1728. — 8 février : Destouches.
1730. — 1er juin : Gruer.
1731. — 18 août : Lecomte et Lebœuf.
1733. — 30 mai : Thuret.
1744. — 18 mars : Berger.
1748. — 3 mai : Tréfontaine.
1749. — 25 août : Le marquis d'Argenson.
1753. — 28 novembre : Rebel et Francœur.
1754. — Royer, (Joseph, Nicolas, Pancrace), mort en 1755.
1755. — 9 avril : Bontemps et Levasseur.

1757. — 13 mars : Rebel et Francœur.
1767. — 6 février : Berton et Trial.
1769. — 9 novembre : Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau.
1776. — 18 avril : Papillon de la Ferté, Buffault, Maréchal et Cie.
1777. — avril : Berton et Buffault.
1778. — 1er avril : Devisme du Valgay.
1780. — 19 mars-14 mai : Berton.
1780. — 15 mai : Dauvergne et Gossec.
1792. — 8 mars : Francœur et Cellerier.
1793. — 17 septembre : Lays, Reys, Rochefort, Lasurge et Cie, constitués en comité directorial.
1799. — 12 septembre : Devisme du Valgay et Bonnet de Treiches.
1801. — 15 décembre : Cellerier.
1802. — 26 novembre : Morel.
1807. — 1er novembre : Picard.
1816. — 18 janvier : Choron et Peisuis.
1819. — 30 octobre : Viotti.
1821. — 1er novembre : Habeneck.
1824. — 26 novembre : Duplanty.
1827. — 12 juillet : Lubbert.
1831. — 2 mars : Le Dr Véron.
1835. — 15 août : Duponchel.
1839. — 15 novembre : Duponchel et Ed. Monnais.
1841. — 1er juin : Léon Pillet et Duponchel.
1847. — 31 juillet : Duponchel et Roqueplan.
1847. — 1er août : Roqueplan.
1854. — 11 novembre : Crosnier.
1856. — 1er juillet : Alphonse Royer.
1862. — 20 décembre : Emile Perrin.
1870. — 6 septembre } Émile Perrin, administrateur
1871. — 10 mai } provisoire.
1871. — 8 juillet au 31 octobre : Halanzier, administrateur provisoire.

1871. — 1er novembre 1879. — 15 juillet	Halanzier, Directeur.
1879. — 16 juillet 1884. — 1er novembre	Vaucorbeil.
1884. — Du 2 au 30 novembre, M. des Chapelles, chef du bureau des Théâtres, assure la Direction intérimaire.	
1884. — 1er décembre 1891. — 31 décembre	Ritt, Directeur ; Gailhard, Directeur de la scène.
1892. — 1er janvier 1893. — 31 mars	Eugène Bertrand, Directeur ; Campo-Casso, Directeur de la scène.
1893. — 1er avril 1898. — 31 décembre	Eugène Bertrand et Gailhard.
1899. — 1er janvier 1900. — 31 décembre	Eugène Bertrand, décédé fin décembre 1898, Gailhard termine seul la concession à eux deux accordée en avril 1893.
1901. — 1er janvier 1907. — 31 décembre	Gailhard.
1908. — 1er janvier 1914. — 31 août	André Messager et Broussan.
1914. — 1er septembre 1919. — 15 janvier	Jacques Rouché, Directeur provisoire.
1919. — 16 janvier 1925. — 31 décembre	Jacques Rouché, Directeur.



OUVRAGES CONSULTÉS

POUR LES CHAPITRES CONCERNANT L'OPÉRA PROPREMENT DIT

Origines de l'Opéra en France, lecture faite à l'Institut, le 2 mai 1846 par F. Halévy.

Histoire de l'Académie Impériale de Musique (1854), 2 vol. in-8°, Castil-Blaze.

Mémoires d'un bourgeois de Paris, tome 3e (1856). Dr L. Véron.

Le Théâtre (1871). Charles Garnier.

Histoire de la Musique dramatique (1873), 1 vol. grand in-8°. Chouquet.

L'envers du Théâtre (1874), in-18. J. Moynet.

Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, tome XIe (1874). Pierre Larousse.

Le Nouvel Opéra, le monument, les artistes (1875) in-12, par X. Y. Z.

Le Nouvel Opéra (1875) in-8°. Charles Nuitter.

Note relative aux Archives et à la Bibliothèque de l'Opéra (1880).

Le Nouvel Opéra de Paris (1881), 2 vol. grand. in-8°. Charles Garnier.

Cahiers des charges du Théâtre National de l'Opéra (1908 et 1915.)

NOTE
POUR L'INDEX ALPHABÉTIQUE

Lorsqu'aux pages 84 à 90 et 108 à 121 on ne trouvera pas le nom qui s'y réfère, prière de se reporter à la page précédente.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Des noms
cités dans cet ouvrage avec notes explicatives

A

B

C

D

E

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

S

T

U

V

W

Z



OUVRAGES CONSULTÉS

Pour l'Index alphabétique

Biographie Universelle des Musiciens et bibliographie générale de la musique (*J. Fétis*) (1860).

— (*Idem*). *Supplément et Complément* publiés sous la direction d'Arthur Pougin (1878).

Biographie Universelle, ancienne et Moderne de Michaud (1854).

Nouvelle Biographie Générale (Firmin Didot, frères) (1858).

Dictionnaire Universel des Contemporains (G. Vapereau) (1892).

Nouveau dictionnaire d'Histoire, de Géographie, de Mythologie et de Biographie (Descubes) (1889).

Dictionnaire Général de Biographie et d'Histoire (Dezobry et Bachelet). Dixième édition refondue par E. Darsy (1889).

Nouveau Larousse illustré (1910).

Dictionnaire universel d'Histoire et de Géographie (M. N. Bouillet) (1893).

Dictionnaire de Musique (Hugo Riemann) (1914).

La Grande Encyclopédie.

Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation; Documents historiques et administratifs, par Constant Pierre (1900).

Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire par Job (1872).

TABLE DES MATIÈRES

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN

Genest, Émile
L'Opera connu et inconnu